Copyright © 1996. Editura Tehnică
Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate editurii

Adresa: Editura Tehnică
Piața Presei Libere 1
33 București, România
cod 71341

BIBLIOTECA MUNICIPALĂ
„MIHAIL SADOVEANU"
Inventar Nr. 498.056
Biblioteca Municipală „M. Sadoveanu"
SECȚIA CENTRU TINERET
Str. Shagov nr. 45 sect. 2 cod: 70136

Editor: ing. FILOMENOS SAVIN
Tehnoredactor: ANDREEA STAICU
Editare computerizată: MARINA GRAUR, ELENA PAVEL
Coperta: AUGUSTIN COSTINESCU
Vignete artistice: AUGUSTIN COSTINESCU

-24317

Bun de tipar: 10.XI.1995 Coli de tipar: 20,5
C.Z: (031)7.031.4(498):391/397
ISBN: 973-31-0699-2

BIBLIOTECA
"GRIGORE MOISIL"
STR. NICOLAE FILIPESCU NR. 45
SECTOR 2 COD: 70136

T.01
M70

MIHAIL MIHALCU

FAȚA NEVĂZUTĂ A FORMEI ȘI CULORII

Enciclopedia îndeletnicirilor tehnico-artistice populare vechi românești de la A la Z

Nu se împrumută acasă.

BADA!!!

EDITURA TEHNICĂ
București - 1996

„The Hidden Face of Forms and Colors"

The religious art of Romania has attracted the attention of numerous art historians, theologians and ethnographers. Various researchers have studied and written about the extraordinary frescoes found on the inner and outer walls of Romanian medieval monasteries and churches, the fascinating icons of the „New Byzantine Empire" that established itself on Romanian territory, and the elaborate illuminated manuscripts produced in monasteries and princely courts of the Romanian land. Writers have duly acclaimed what might be called „the visible face" of the art produced by gifted Romanian artists. In the words of Paul Henry, „in the history of Byzantine painting Romanian [medieval] painting... deserves a special place."

Yet, according to the Romanian philosopher Constantin Noica, „there is no art without craft, namely that blending of art and craft which the Greeks called *tekhne*." The technical ability of the Romanian medieval artists and craftsmen has not been studied, resulting in a sizable lacuna in the history of Romanian art and science.

„The Hidden Face of Forms and Colors" is a work of encyclopedic scope which deals with this merely known aspect of Romanian artistry for the first time. It explores the vast storehouse of knowledge that Romanian artists developed concerning the raw materials they worked with as well as the tools and techniques employed. Materials obtained directly from nature, e. g., pigments, adhesives, oils, solvents etc., are discussed as well as the means of preparing and handling, and issues pertaining to their compatibility, conditioning and synthesis. The book delves into the history of these techniques over time, and their relationships to influences outside Romania, drawing upon myths, legends and folk tales.

The work does not limit itself to the artistic activity of outstanding icon painters, scribes or copysts, but explores the work of other anonymous Romanian artists and craftsmen: the splendid painted pottery of Cucuteni, dated five or six thousand years ago, the influence of which being exerted up to the present; the artifacts of an age-old „wood civilization", in which virtually every element of a structure (from girders, logs, porch pillars and door frames, to furniture, table ware, musical instruments and agricultural tools) was decorated with fantastically elaborate carved, etched and painted designs. In particular, the book discusses details surrounding the construction and decoration of certain revered wooden churches in Romania.

A section of the book is devoted to the dyes and pigments extracted and prepared from various parts of plants, flowers and fungi of the local flora. Their use in the coloring of decorative Easter eggs, carpets, clothes and linens is discussed. In connection with gathering and preparation of these materials, the Romanians developed an unusual „popular" calendar, different from that of the Church, which was remarkably accurate and showed the precise period for harvesting the various parts of the plants (roots, leaves, seeds, skin, flowers etc.) used for manufacturing dyes. The calendar preserves a mixture of folk supersitions and accurate observations concerning the natural behavior and properties of the various materials.

Old decorative motifs and symbols, some of which are unique and others of certain common Indo-European roots, are analyzed in detail.

The present work draws upon the author's forty years of experience and includes his research and analysis of manuscripts in Romanian and foreign libraries, museum collections, as well as interviews with craftsmen, folk artisans and old people who had preserved memories and knowledge of archaic traditional techniques. Some of these findings have been published over the past 25 to 30 years in two books, articles printed by Romanian and international specialty journals, as well as several papers given at congresses and symposia.

The contents and presentation manner make this book to be of great interest to researchers, professionals, teachers and students of various related specialties, as well as to museum curators, art restorers, collectors and general students of culture. The attractive design owed to the prominent Romanian artist Augustin Costinescu makes the volume an object of admiration to the bibliophile as well.

CUVÂNT ÎNAINTE

Cartea de față este rodul muncii de acumulare metodică a cunoștințelor de-a lungul câtorva decenii de cercetări făcute cu pasiune, în paralel cu o activitate profesională de înalt nivel. Este o operă de maturitate a unui autor complex ca formație științifică, de o mare curiozitate intelectuală servită de un vast orizont cultural, trăsături ce nu pot să lipsească din zestrea cuiva năzuind la realizarea unei lucrări de caracter enciclopedic, căci aceasta implică deseori, subtile conexiuni interdisciplinare ținând de domenii în aparență divergente, ca de pildă chimia și metalurgia, arta și istoria artei, etnografia și arta populară.

Așa se face că atunci când acum câteva luni am început lectura manuscrisului dens, acoperit cu scrisul mărunt și citeț, ordonat în rânduri strânse, am înțeles aproape dintr-o privire că mă îmbarc pentru o călătorie ieșită din comun. De-a lungul ei am navigat pe lângă țărmuri fermecătoare, uneori îmbiat să mă afund în ținuturile interioare, alteori am trecut pe lângă insule și teritorii necunoscute și de aceea cu atât mai atrăgătoare, iar alteori am poposit în vetre cunoscute și mie și celui pornit cu stăruință și nădejde la un drum lung, întortochiat câteodată, niciodată lipsit de interes, dimpotrivă. Am înțeles repede că selecția termenilor a fost făcută cu o rigoare plină de eleganță, asigurând acoperirea cunoștințelor de bază legate de ceea ce autorul numise la un moment dat „fețele nevăzute ale formelor și culorilor", referindu-se adică la materialele, uneltele și tehnicile folosite de meșterii artelor populare și medievale de pe teritoriul locuit de români. Diversitatea artelor și meșteșugurilor (arts and crafts), succesiunea în timp a materialelor și tehnologiilor, varietatea lor în spațiu condiționate de resursele locale dar și de importurile deseori de peste mări și țări, caleidoscopica utilizare a terminologiei autohtone dar și a celei „științifice" de uz internațional, sunt alte temeiuri ale unei tratări enciclopedice, de tip „thesaurus" a subiectului. Să mai adăugăm că tocmai despre inventivitatea și abilitatea tehnică a unor meșteri înzestrați uneori cu un, citez pe autor, „extraordinar har artistic", presupuși a nu fi intrat în contact cu marile cuceriri tehnice pe plan mondial, tocmai despre aceștia și despre meșteșugul lor concret, nu s-a scris la noi decât foarte puțin sau chiar deloc, pentru unele ramuri. Mari

istorici și istorici de artă români, au menționat rareori aceste aspecte, probabil cu excepția lui I. D. Ștefănescu, socotite dacă nu „minore" cel puțin „neglijabile" față de marile teme favorite legate de școlile și curentele de artă, de „viziunea Artistului" de „simțul coloristic" al cutăruia sau cutăruia, asupra cărora au zăbovit îndelung un Nicolae Iorga, un Tzigara-Samurcas sau un George Oprescu sau Al. Busuioceanu. S-a întâmplat uneori, pe de altă parte, că atunci când totuși s-a scris de către specialiști în alte discipline decât cele tehnice, să se fi acreditat erori, surprinzător de naive, dar nu mai puțin dăunătoare prin perpetuarea peste ani și ani, a unor puncte de vedere care deformau realitatea. Cu atât mai puțin s-a sistematizat „știința" acestor necunoscuți și încet, încet, uitați artiști, verigi ai unui lanț de generații alimentat de o tradiție tehnică românească remarcabilă, întemeiată pe o centenară și câteodată milenară experiență (ceramica, începând cu neoliticul de la Cucuteni și Ariușd), cu inteligență condusă și înregistrată și transmisă cu fidelitate din tată în fiu, pe nenumărate trepte, de-a lungul văilor și în cuprinsul „țărilor" mici și multe românești, nu numai din depresiunile carpatice, ci și din întinsul câmpiilor și al șesurilor mărginite de marile râuri în frunte cu Dunărea și țărmurile Mării Negre. Nu s-a scris nici despre alte lucruri știute și practicate de ei, referitoare la unii parametri tehnologici, la controlul și ameliorarea calității materiilor prime, a materialelor prelucrate în diverse grade, la unii indicatori ai tehnologiilor și tehnicilor folosite de ei. În sfârșit, nu s-a scris aproape nimic nici despre contactele și înrâuririle tehnice venite din alte arii de cultură decât cea Românească și, evident, nici despre influențele pornite și plecate de la noi în afară.

Acești mari artiști trăind într-o lume predominant rurală dar și în centre urbane, învăluite de o natură înconjurătoare încă necoruptă, cunoșteau în mod desăvârșit secretele rezervelor de materii prime pe care le-au folosit în cel mai adecvat fel posibil utilizând adeseori **tehnologii simple, ingenioase, eficiente. Îmi amintesc, cu ani în urmă,** am citit o tipăritură a autorului, în care se apleca, cu migala-i și probitatea-i științifică ce-l caracterizează, asupra unui „straniu", zice el, „călindar" popular specializat, românesc, anume al datelor la care se recomanda „a se culege un anumit organ vegetativ al vreunei plante furnizoare de material tinctorial". Straniu mi se părea mie mariajul limbajului profesional al chimistului consumat care este autorul cu numirile ingenui folosite de știutorii meșteri și țărani în ale coloranților naturali. Plecând de la semnalările unor etnografi din trecut ca și de la cele ale unora mai recenți ca Valer Butură, Lucia Apolzan, Maria Bocșe, Elena Secoșan, Marina Marinescu, autorul a reconstituit și întregit acel „călindar". Cercetându-l în aproape și experimentându-l în laborator, autorul a

legat datele furnizate de tradiția românească în materie, de cele ale botaniștilor, biochimiștilor și farmaciștilor nu numai din România. Și mărturisește că a rămas uimit de precizia cu care se indică organul anume ale plantei în care concentrația în material „interesant", zice el, era cea mai mare. Uimirea i-a crescut când a verificat și a constatat că se indica în acel calendar popular românesc și perioada în care, chiar în acel organ se atinge concentrația maximă sau optimă. Mai mult, pentru nuanțe diferite ale aceleași culori, la aceeași sursă (organ al plantei) de material tinctorial se indicau cu mare precizie epoci diferite optime de colectare și ierborizare, precum și tratamentul specific al acestor delicate operații de față. Citind acestea gândul nu se poate opri de a lega datele raționale totuși, câte erau, ale alchimiei din trecutul să zicem medieval dar și din „prezentul" țărănesc, cu datele chimiei moderne pe care autorul le mânuiește profesional. S-ar părea că o asemenea legătură ar fi mai degrabă de natură poetică, poezia însă se insinuează și pe o cale proprie în considerațiile botanice și etnografice legate de coloranți: se făcea anume legătura, aparent poetică, între denumirea nuanței și perioada cea mai propice pentru colectare, cum pare a fi denumirea de „roșu înfocat", care ajuta memoria colectivă să îndemne la culegerea plantei (sau a unui organ al ei) de ziua foarte precisă a Sfântului Foca. Evident că de aici înainte chimistul în ale coloranților moderni se cufundă, tot metodic, în lumea nesfârșită de științe, credințe, eresuri, folclor literar și muzical a modului de viață tradițional ale cărui rădăcini bătrâne deveneau mai emoționante, mai fermecătoare, chimistul obișnuit cu tabelele lui I.G. Farben Industrie devenind evident permeabil poeziei și visărilor fecunde.

Parcurgând zecile și sutele de termeni-vedetă (în limbaj de „thesaurus") am început să realizez cât am întârziat noi, românii, cu cercetarea acestei fantastice și puternice tradiții tehnice românești în domeniul chimiei. Mai ales dacă m-aș raporta la secolele în care au **început să se publice în vestul dar și în centrul Europei manuscrisele** „tehnice" din antichitatea clasică, din fertila epocă a hegemoniei arabe în domeniul științelor, din Evul Mediu, Renaștere și Epoca Modernă. Cât despre „azi" ce să mai amintesc. Într-o convorbire de acum câțiva ani autorul îmi mărturisea cât de descurajat era în această privință (în altele nu) și că se mai mângâia când mai auzea, că la câte o universitate vest-Europeană sau Americană se mai susținea câte o teză de doctorat în vre-o parcelă a temei. Și, îmi spunea, înviorat, „poate că de aceea nici nu m-am lăsat păgubaș". Să mai amintesc aici că Mihail Mihalcu a susținut la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române o excelentă teză de Doctorat interdisciplinară (Chimie-Istoria Artei) la care am avut plăcerea și privilegiul de a fi conducător științific.

Din mulțimea de termeni tehnici vechi românești pe care i-am citit în cartea de față, foarte mulți nu au fost prinși nicicând în vre-un dicționar sau enciclopedie, lexicografii, probabil, socotindu-i ca făcând parte dintr-un limbaj sau, te pomenești, „jargon" profesional, prea specializat. Nici unul nu a fost explicat niciodată de un specialist în tehnici și materiale, ceea ce conferă o dimensiune îngrijorătoare întârzierii noastre, românești, în materie, transformând-o aproape în înapoiere pe scara valorificării civilizației și culturii noastre tradiționale. Termenii sunt tratați în articole mai mari sau mai mici, potrivit materiei avute la îndemână. Sinonimele sunt trecute în ordine alfabetică, primul termen cuprinzând explicația, celelalte sunt cu trimitere la primul. De exemplu la Ceruză am numărat vreo 20 de termeni sinonimi, unii provenind din greacă, alții din turcă, alții din vreo limbă germanică, dar mulți sunt clar autohtoni cu implicite relații romanice, albaneze sau slave. Fiecare termen a circulat într-o anumită epocă. Conștiincios, autorul i-a trecut pe toți, fără a face greșeala, comună de altfel, de a-și depăși competența lingvistică. Fără a trece granița lucrurilor pe care le știe cu siguranță, acolo unde a putut, cu toată prudența necesară, a făcut și unele sugestii cu privire la probabila vechime la noi românii a îndeletnicirii pe care unul sau altul din termeni o implică, după cum a sugerat și unele posibile direcții de circulație atât a termenilor cât și a materialelor sau tehnologiilor folosite, totul fiind legat de epocă în primul rând, utilizând date certe din istoria științei și tehnicii universale și românești.

Conținutul de informații al celor mai mulți termeni este remarcabil atât ca extensiune și cuprindere, cât și ca precizie, acuratețe tehnică și lingvistică. Frecvent apar succinte notații istorice incluzând comparații (identități, similitudini, inovații, deviații) cu alte arii de cultură și alte epoci privind materiile prime, materialele folosite în tehnologii și tehnici (provenind din natură, fabricate în atelierul propriu, ateliere specializate autohtone, comerțul de epocă, importuri), descrieri de procese și operații unitare practicate (preparative sau de condiționare), parametrii unor tehnologii, compatibilități și incompatibilități cunoscute, respectate și comunicate în cadrul mecanismului de transmitere al tradiției, influențe probabile.

La sinonime se fac aprecieri prudente cu privire la origini, precum și estimarea unor eventuale etimologii populare, cu tot farmecul dar și cu riscul unor asemenea atrăgătoare exerciții. Un asemenea spectru de informații a necesitat firește o documentare pe măsură. Principalele surse de informații au fost: recomandările tehnice din erminiile românești, din cele grecești și slavone care i-au fost accesibile pe diverse căi în deceniile șapte, opt și nouă, notații diverse din tot felul de acte și

manuscrise vechi românești, autorul asociindu-și un specialist în descifrarea manuscriselor cirilice, manuscrisele tehnice străine, antice și medievale, publicate în Europa sau de către ruși. Pentru comparații și localizări în spațiu sau timp au fost folosite un număr mare de publicații ale unor cercetători din lumea întreagă care au studiat și notat la ei acasă unele probleme, teme sau detalii.

De un mare interes au fost și convorbirile realizate de autor cu o serie de pictori bisericești din România, îndeobște bătrâni și foarte bătrâni. A folosit de asemenea, informații din „fondurile" de la Arhivele Statului ca și unele arhive puțin cercetate aparținând Eparhiilor, mai ales din Moldova, Muntenia, Dobrogea și Oltenia, dar și din Banat și Transilvania, acoperind aproximativ tot teritoriul României. Poate că ar trebui în special menționate și cele publicate de pictori cunoscuți ca Artur Verona sau Costin Petrescu, practicând și ei pictura bisericească, precum și lucrările unor etnografi și specialiști în arta populară.

Mai există o sursă directă de informare pe care Mihail Mihalcu a utilizat-o cu predilecție și aș spune aproape cu voluptate, făcând parte din însăși viața sa, anume a făcut și face parte, ca om de știință dar și ca un veritabil „connaisseur" în ale artei și artei populare, din două grupe distincte de împătimiți: artiștii plastici, cu osebire pictori, dar și sculptori și etnografi, între care prenumărăm și pe folcloriști și pe cei specializați în studiul artei populare.

În ceea ce privește pe primii, menționăm doar pe Ciucurencu cu care a fost prieten apropiat și convorbitor, îndelung iubit de maestru, și Gh. Vânătoru.

În ceea ce privește tagma etnografilor, Mihail Mihalcu s-a considerat el însuși ca făcând parte din ea, acționând ca atare, făcând cercetări și publicând numeroase studii originale. A fost și este socotit etnograf de toți părtașii tagmei din întreaga țară care-l prețuiesc, îl respectă și-l iubesc ca pe unul de al lor. Cu privire la această apartenență scria Mihail Mihalcu acum câtăva vreme într-o scrisoare caldă și plină de știri bune:„Dar lângă voi (Nicolae Lae Mironescu, Adrian Fochi, Cornel Irimie, Valer Butură, Radu Maier, Titi Iliescu, Vasile Novac, Paul H. Stahl...) am învățat unele lucruri care m-au condus pe poarta care-mi era mie accesibilă, anume cea a tehnicii, în lumea fantastică a artei populare românești".

După ce am citit în manuscris Enciclopedia, mă bucur acum s-o văd publicată, ilustrată bogat de pictorul Augustin Costinescu și pe care o consider ca un fel de introducere labirintică, de inițiere în istoria culturii românești și în special în partea de artă populară a acesteia. Labirintică, pentru că asemenea unei călătorii de-a lungul unei coaste plină de caverne, navigatorii pătrund pe rând fie în peșteri multicolore

reflectând zeci de posibile ieșiri, unele iluzorii, fie în largi golfuri însorite și îmbălsămate, oferind orizonturi deschise și perspective imense în care substanța artei populare pare a se întrupa în imagini și sensuri a căror înțelegere nu este cu putință decât prin cunoașterea precisă a zecilor și sutelor de termeni strânși și explicați cu știință și dragoste, după o viață, de Mihail Mihalcu, între coperțile acestei Enciclopedii.

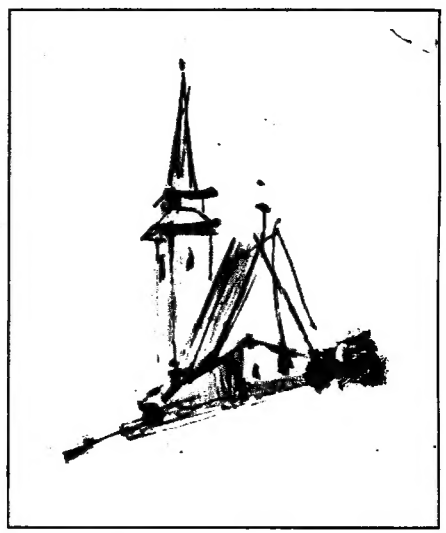
Acad. prof. dr. Paul Petrescu

Stockbridge, Mass.
21 Decembrie 1993
Solstițiul de Iarnă

A

ABURÍ, a ~ 1. A supune suprafața unui material acțiunii vaporilor de apă. **2.** Pictorii de tradiție români indicau, cu acest termen, operația de activare (prin suflare cu gura) a unui material adeziv, parțial uscat, și care era întins, prin pensulare sau cu spatula, pe suprafața pe care urma a se lipi ceva (→ **aurí, a ~**).

AC, sculă de formă aciculară, confecționată din os sau dintr-un aliaj feros, ascuțită la un capăt, cu suprafața bine lustruită, cu care se întărește un desen prin zgâriere, în mortarul proaspăt (→ **zugrăvire pe tencuială proaspătă**), în cel uscat (→ **zugrăvire pe tencuială uscată**) sau într-un grund (la pictura pe panouri de lemn sau pe sidef), pentru a se realiza desenul, mai înainte de a se începe pictarea propriu-zisă. În general, desenul astfel executat asigură posibilitatea aplicării unor straturi succesive de culoare, ca și aplicarea foiței metalice, în cazul auririlor. La frescă (→ **zugrăvirea pe tencuială proaspătă**), un astfel de desen creează posibilitatea realizării unor racorduri prin interpunerea ultimului strat de frescă într-un contur închis. Cu **a** se executau și motivele decorative ale veșmintelor, la pictura pe panouri de lemn, după ce, peste o foiță de aur fusese aplicată culoarea de bază. În lb. latină: *acus*.



ACSÍR, pigment strălucitor, de culoare galbenă-aurie. Este o trisulfură de arsen (As_2S_3) naturală, care cristalizează în sistemul monoclinic, insolubilă în apă și în soluții apoase acide, sensibilă la acțiunea luminii (se înnegrește) și toxică. Cunoscută din antichitate (*arsenikon*, la

Aristotel, *auripigmentum*, la Pliniu), a fost folosit destul de mult de-a lungul timpului, până în perioada Renașterii. Ulterior, datorită toxicității sale, a fost utilizat din ce în ce mai puțin. Sin. *arpigment, arsănic, săricică*).

ADĂPÁ, a ~, 1. A alimenta cu apă un animal. **2.** Operație de impregnare cu un lichid (mono - sau pluricomponent) a unor materiale, în scopuri diferite. Astfel, cu ulei de in erau impregnate colonete, stâlpi de lemn, obiecte de cult sau îngrădiri realizate din lemn care, ulterior, erau sau nu erau decorate prin pictare sau vopsire. În cazul în care piesele respective erau acoperite ulterior cu vopsele, operația „adăpării" avea drept scop atât împiedicarea suportului de a absorbi o cantitate prea mare de solvent din vopsele cât și realizarea unei finisări sau consolidări a suportului stratului pictural. Dacă ulterior suprafața materialului impregnat nu era pictată, operația se executa pentru a se mări rezistența materialului la acțiunea agenților agresivi externi (în special a umidității și a dezvoltării unor microorganisme sau organisme biodegradante). Tot astfel, în practica pictorilor de tradiție români, cu o preparație realizată dintr-un amestec de soluție de clei, săpun, miere și ipsos era impregnat și acoperit suportul textil al stratului pictural, atunci când se picta în tempera, pe pânză. Iar la frescă (→ **zugrăvire pe tencuială proaspătă**), mai înainte de a se aplica primul strat de mortar de egalizare, se „adăpa" zidul (de piatră sau de cărămidă) printr-o bună stropire cu apă. În acest caz, operația „adăpării" avea drept scop împiedicarea materialului zidului de a absorbi o parte din apa existentă într-un strat de mortar aplicat ulterior, excluzându-se riscul apariției unei uscări premature, fisurarea materialului și o hidratare incompletă a oxidului de calciu (→ **var stins**), hidratare care, completându-se ulterior, în timp, conducea la deteriorarea stratului de mortar de frescă (→ **a împușca**). **3.** Operația de înmuiere a unui anumit material în altul aflat în stare lichidă (ex. înmuierea sculurilor de fire textile, în boiangerie). În lb. latină: *adaquare*.

ADÂNCĂ, termen folosit și pentru a se indica (în boiangerie și pictură) faptul că o culoare anumită are o nuanță mai închisă, mai întunecată.

AGRICÓN, mojar rudimentar, realizat dintr-un material dur și neporos (marmură, agat, porfir, granit sau altă rocă dură), utilizat la amestecarea intimă (→ **a freca**) a componenților unei rețete (ex. componenții unei mase adezive sau reactanții unei sinteze) precum și la mărunțirea unor materiale care trebuiau utilizate cu o granulație foarte fină (ex. pigmenții necesari realizării culorilor cu care se picta sau rășinile care intrau în componența unor verniuri). Sin. *leaspede, lęspede, marmură* și *piatră*.

AIU, 1. Usturoi (*Alium sativum*). **2.** Sucul obținut (prin zdrobire, în mojare de cupru, bronz sau alamă, urmată de o filtrare printr-un material textil curat) din bulbii („căței") usturoiului. În acest scop, acesta era cules în lunile iunie-iulie într-un anumit stadiu al creșterii, atunci când seva lui avea o anumită concentrație în componenții interesanți). Sucul respectiv era utilizat, la aurire, în realizarea unor adezivi folosiți de pictorii de tradiție (→ **ilinocopie**). Același suc era utilizat uneori și ca liant, la culorile cu care se realizau modelele (→ **izvod**). Epoca în care trebuia cules usturoiul, în recomandările erminiilor românești era mai redusă decât în cele ale erminiilor atonite. De asemenea, în primele erminii, se atrăgea atenția în mod deosebit asupra epocii. Practica multiseculară înregistrase cu precizie că, în perioada respectivă a anului, bulbii usturoiului aveau o concentrație maximă în componenții cu proprietăți adezive (proteine 6,8%, substanțe neazotoase 26,3%). În „tratatul" lui Cennini, se observă că, în evul mediu vest-european se acorda o importanță mai mică acestei probleme. În lb. latină: *alium*.

ALAMBÍC, utilaj metalic (cel mai adesea confecționat din cupru și cositorit) folosit în industria țărănească pentru a se obține, prin distilare, rachiul (din fructe fermentate) sau unele fracțiuni de distilare din alte lichide (soluții alcoolice, rășini naturale topite). Spre exemplu, prin distilare în **a** se separau fracțiunile cu puncte de fierbere diferite astfel: esența de terebentină din uleiul de terebentină care, la rândul său, se separa din rășinile de conifere autohtone. **A** este alcătuit dintr-un recipient (→ **căldare**) amplasat la partea inferioară a instalației și care are diferite capacități. În el se introduce materia primă (fructe fermentate, rășini, drojdie de vin sau vin de calitate mediocră). Căldarea, este acoperită cu un capac (etanșat în timpul distilării) din care pornesc una sau două țevi care conduc la un răcitor cu apă (→ **durbacă**). După ce ies din răcitor, țevile se termină cu porțiuni de diametru mai mic („chicușuri") prin care se elimină fracțiunea interesantă, sub formă de condens. La **a** de tip mai vechi, țevile de răcire care străbat răcitorul, în care se răcesc vaporii ieșiți din „căldare" și care se condensează în final, erau drepte. Ulterior, pentru a se mări suprafața de răcire și, deci, și capacitatea răcitorului, ele au fost realizate sub formă de spirală. În lb. franceză: *alambic*. Sin.: *căldare de vinars; lampic*.

ALARGÉA, termenul a fost folosit, îndeosebi, în boiangeria tradițională, pentru a desemna culoarea verde.

ALB, 1. De culoare albă. **2.** Termenul a mai fost folosit, în limbajul tehnic și cel popular de altă dată, și pentru a se indica faptul că un anumit material este incolor. În lb. latină: albus.

ALBĂSTRÍ, a ~, operație de colorare, în albastru, a mate-

rialelor textile, în boiangeria tradițională românească, cu ajutorul sevei sau decoctului obținute din unele organe vegetative ale unor plante ca „Lemnul câinesc" (*Ligustrum vulgare*), „Piperul lupului (*Daphne mezereum*) etc. În afară de seva sau decoctul obținute din amintitele organe vegetative ale acestor plante, pentru vopsirea în culoare albastră se mai foloseau și anumite amestecuri cu un extract apos obținut din lână de oaie (→ **suc de lână**), fragmente de „lemn de Brazilia" (→ **scorțiță**), alaun (→ **piatră acră**), un colorant mineral (→ **piatră albastră**), sulfat de cupru (→ **piatră vânătă**) și borș acru obținut din tărâțe de mălai. Într-o *primă* tehnologie, în „sucul de lână" se introducea o cantitate de „piatră albastră", facilitându-se încorporarea ei prin frecarea cu mâna a ingredientului. În soluția albastră obținută, se introduceau sculurile de lână. Ele erau lăsate în contact cu soluția timp de trei zile, efectuându-se câte o amestecare manuală în fiecare zi, pentru a se îmbunătăți contactul dintre materialul textil și colorant. În cazul în care nuanța obținută nu era satisfăcătoare, se mai lăsa o zi lâna în „albăstreală". Urma o spălare, într-o apă curgătoare, și o uscare la umbră. Această tehnologie se folosea numai la coloratul lânei albe și a celei cenușii. Într-o a *doua* tehnologie (de fapt o variantă a primei), era înlocuit „sucul de lână" cu borș acru fiert și răcit. În acesta se introduceau surcele de „lemn de Brazilia", sulfat de cupru ($CuSO_4$) (la cca. 10 l borș, se adăugau 15-20 kg $CuSO_4$) și, în final, materialul textil. Expus la soare în timpul vopsirii, conținutul recipientului era continuu amestecat. Urma o uscare. Nuanța obținută depindea de cantitatea de „scorțiță" introdusă. Într-o a *treia* tehnologie, peste „piatra vânătă" amestecată cu „apă tare" și adusă în stare păstoasă, se turna zer de lapte de vacă, după ce acesta fusese adus la fierbere. Urma introducerea materialului textil, scoaterea și uscarea lui. O nuanță mai închisă se obținea reintroducându-se materialul textil după uscarea acestuia în aceeași flotă folosită la vopsire și la care, în prealabil, se mai adăugase o cantitate oarecare de „piatră albastră". Se continua cu o fierbere îndelungată. Într-o a *patra* variantă tehnologică, se lucra cu un decoct de „lemn câinesc" combinat cu o cantiatte de „piatră albastră" înmuiată în rachiu, pentru a se asigura o încorporare mai bună a materialului colorant. În flota de vopsire astfel realizată, se introducerea materialul textil. Fierberea se continua cel puțin 30 minute și, în funcție de durata ei, se obținea o nuanță mai deschisă sau mai închisă. O a *cincea* tehnologie de colorare în albastru începea cu aducerea la fierbere a unei cantități de borș într-o oală în care se adaogă, la fierbere, o cantitate oarecare (cca. 10 g) de „piatră albastră". Tot în timpul fierberii se introducea materialul textil, fierberea continuându-se.

După scoaterea sculurilor din flotă, urma o uscare. Intensificarea nuanței albastre se obținea fie prelungind fierberea soluției colorante amintite – în care erau introduse sculurile amintite – fie prin adăugarea unei cantități suplimentare de „piatră albastră".

ALB DE ICOANE, pigment alb, toxic, cu o mare putere de acoperire, rezistent la acțiunea radiației solare și a umezelii, cu o compoziție chimică apropiată de cea a unui carbonat bazic hidratat de plumb [$Pb(CO_3)_2(OH)_2$]. Sub acțiunea hidrogenului sulfurat (provenit, în natură, din descompunerea materialelor organice), ca și în cazul în care este amestecat cu alți pigmenți în compoziția cărora intră sulful, se înnegrește, datorită faptului că, printr-o reacție chimică de dublu schimb, trece în sulfură neagră de plumb. Întunecarea unor culori folosite la realizarea unor detalii, în unele lucrări murale medievale din vestul Europei (ex. într-o „Răstignire" a lui Cimabue din Biserica „Sfântul Francisc" din Assisi), sau din aria românească (ex. cazul unor culori roșii realizate cu un amestec de cinabru și **a.d.i.** și folosite la carnație sau la veșminte) trebuie atribuite, în mare măsură, trecerii ceruzei în sulfură neagră de plumb. Unele manuscrise tehnice românești, ca și unele dintre erminiile atonite, interziceau folosirea cinabrului la frescele exterioare, interdicție care în „Tratatul de pictură" a lui Cennini nu apare. Pictorii români, de tradiție, au folosit **a.d.i.** și ca agent de umplere (→ **amból**), ca agent de sicativare (→ **a fierbe**) și pentru crearea unui fond de culoare (care funcționa prin transluciditatea foiței de aur), în compoziția unor mase adezive care erau folosite la auriri (→ **amból**, **poliment**), în lucrările executate în tempera, pe panouri de lemn, la frescă (→ **zugrăvirea pe tencuială proaspătă**) și la secco (→ **zugrăvirea pe tencuială uscată**, **a aurí**) ca și la obținerea unor nuanțe de culori. Cunoscut și folosit încă din ultimele secole î.Hr., acest pigment a fost prețuit

și utilizat mult de toți pictorii europeni ai evului mediu, îndeosebi la ilustrarea manuscriselor, la pictura pe panouri de lemn și la tehnica secco. Preparat printr-o tehnologie străveche, pigmentul respectiv avea o putere de acoperire superioară celui preparat în zilele noastre. În sinteza lui, în evul mediu, se

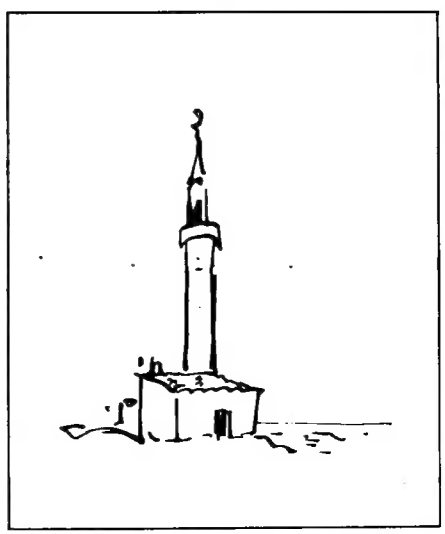
foloseau pretutindeni aceiași reactanți condițiile tehnologice fiind diferite. Și în atelierele pictorilor de tradiție români, **a.d.i.** era preparat printr-o tehnologie (consemnată și în scrierile lui Pliniu cel Bătrân, ale lui Vitruvius și ale unor alchimiști arabi) care avea unele note distincte, specifice tradiției tehnice românești multiseculare. În această tehnologie erau expuse la acțiunea vaporilor de acid acetic (obținuți dintr-un oțet de vin mai concentrat) a unor bucăți de plumb (suspendate de capacul unui recipient ceramic), în prezența dioxidului de carbon (produs de fermentarea bălegarului de cal) și a vaporilor de apă. Un minimum de încălzire – necesar apariției unei viteze de reacție interesante – se obținea cu ajutorul căldurii degajate în cursul fermentării bălegarului de cal în care era îngropat vasul de reacție. Tehnologia de fabricație consemnată în textele tehnice din erminiile românești a fost introdusă în aria românească ulterior secolului XVI, secol în care, în Vestul european începuse să se introducă între reactanți, dioxidul de carbon provenit din fermentarea anaerobă menționată. Anterior, probabil, ca și în Occident, sinteza respectivă se realiza prin expunerea plumbului numai la acțiunea vaporilor acetici, produsul respectiv fiind impurificat cu un procent mai mare de acetat de plumb. În tehnologia consemnată în erminiile românești, durata reacției era de 10-15 zile, timp mai scurt decât în practica atelierelor engleze (8 săptămâni) sau olandeze (3 săptămâni până la câteva luni) și sensibil egal cu cel recomandat în erminiile elaborate la Athos. Tehnologia practicată în aria românească se aseamănă, în linii mari, cu unele procedee vest-europene (Olanda) și cu cea practicată la Athos prin faptul că nu permitea contactul direct al plumbului cu soluțiile acetice, evitându-se o impurificare masivă cu acetat de plumb, tehnologie care nu crea necesitatea unor spălări prelungite și nu conferea o calitate mediocră pigmentului obținut. Spre deosebire de modul în care se lucra în occidentul medieval încă din antichitate, dar similar cu practica atonită, dimensiunile pieselor de plumb (discuri sau benzi late expuse la acțiunea vaporilor acetici) nu erau standardizate. De asemenea, ca și în întreg Răsăritul, nu s-a folosit ca sursă de vapori acetici decât oțetul de vin, în vreme ce, în aria germană a evului mediu, s-a folosit și berea oțetită. De asemenea, mai trebuie remarcat că, spre deosebire de practica din unele țări vest-europene, materialul care constituia sursa de dioxid de carbon (bălegarul de cal) era mai concentrat în componenții interesanți (căci nu se dilua, prin amestecarea cu pământ sau alte materiale inerte), situația fiind similară cu cea recomandată de unele manuscrise ale alchimiștilor din Orientul Apropiat (ex. Cartea X-a a lui Democrit,din sec.VIII-IX). Ca și în practica atonită, în Orientul arab, în

Olanda sau Veneția, recipientul în care se efectua reacția era un vas ceramic și nu un butoi de lemn (Anglia) sau incinte de lemn (Roma antică și țările germane ale evului mediu). Similar cu procedura de pretutindeni și din toate timpurile, **a.d.i.** apărut pe suprafața bucăților de plumb era colectat mecanic în final, deasupra unui vas cu diametrul mare și, apoi fin mărunțit și uscat liber. În pictura medievală românească, uneori, au apărut și degradări microbiologice ale **a.d.i.** Unele bacterii au oxidat plumbul trecându-l în bioxid de plumb (PbO_2) brun. Acest oxidant puternic acționează asupra altor pigmenți utilizați în pictură degradându-le nu numai structura chimică ci și culoarea. Alte bacterii, prin hidrogenul sulfurat apărut în cursul desfășurării metabolismului lor, provoacă apariția sulfurii negre de plumb care, de asemenea, întunecă culorile. Este interesant de remarcat faptul că, în fresca medievală rusă în care, uneori, au fost folosiți și unii lianți organici, deteriorări de acest tip au fost mai puternice și mai frecvente decât în fresca realizată în Țările Române. Lianții respectivi au constituit și ei un material nutritiv ideal pentru bacterii.

A.d.i. este un vechi termen românesc. Sin.: *alb de plumb, alb de Veneția, bláivais, bláivas venețiatești, bleivás, făioară, făioară de icoane, placúdă, placúntă, psimít, psimíft, sălimán, suliman, suliman franțuzesc, sulimánul icoanei, suliman veneticesc, stibeci, stubeciu, ștubeț.*

ALB DE PLUMB, → **alb de icoane**.

ALB DE ȚARIGRAD, caolin (silicat de aluminiu (Al_2O_3, $2SiO_2$, $2H_2O$), alb, natural, format din degradarea feldspaților, onctuos și cu o granulație foarte fină. A fost folosit, uneori, în pictura românească medievală, ca pigment alb sau ca agent de umplere și fond de culoare în unele materiale adezive (→ **a aurí**) și în unele grunduri (→ **grund**). Termenul și sinonimele sale sunt folosite în unele manuscrise românești (datorită unor confuzii caracteristice evului mediu european) și pentru a se indica o cretă importată din Constantinopol. Sin.: *bólos alb, ocru alb, ocru alb de Țarigrad.*



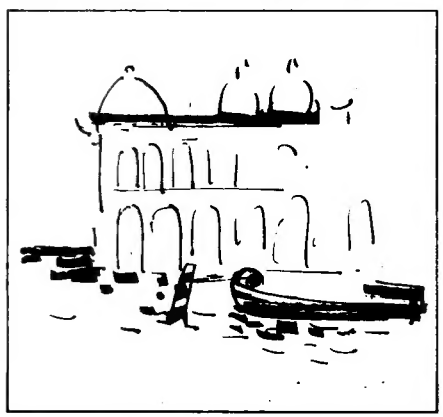
ALB DE VAR, pigment alb, constituit din hidroxid de calciu

-24317

(→ **var stins**), integral sau parțial carbonatat. Pictorii români din evul mediu cunoșteau, ca și colegii lor vest și est-europeni, trei tipuri de **a.d.v.** care se deosebeau între ele nu numai prin compoziția lor (referire la gradul de carbonatare), ci și prin materia primă din care erau obținute. *Primul* tip de pigment era obținut dintr-un hidroxid de calciu (→ **var stins**) prelevat dintr-un var a cărui hidratare (→ **stingere**) se efectuase cu cel puțin două-trei luni mai înainte. Se considera că această materie primă era corespunzătoare necesităților dacă, atunci când era gustată, se dovedea a fi nici amară și nici astringentă. După o bună uscare în aer liber, materialul era adus la o granulație foarte fină prin mărunțire în mojare rudimentare de piatră (→ **leaspede**) și sitare alternant repetată. Tehnologia respectivă a fost practicată atât în Răsăritul cât și în Apusul european al evului mediu. Varianta românească era mai simplă și, de aceea, carbonatarea nu era completă. Prin faptul că, la frescă, desăvârșirea carbonatării hidroxidului de calciu (constituent al mortarului) se efectua după punerea în operă, fixarea acestui pigment alb se realiza mai bine (→ **zugrăvire pe tencuială proaspătă**) în modul în care lucrau pictorii români de tradiție. În cazul în care nu era disponibil un var hidratat de mai multă vreme, se putea lucra, uneori, și cu un hidroxid de calciu realizat mai de curând. Cu acest tip de pigment alb s-au obținut nuanțe mai deschise la toate culorile folosite la fresca românească, îndeosebi atunci când s-au realizat mari suprafețe de culoare luminoasă. În cea de-a *doua* tehnologie de realizare a **a.d.v.** materia primă era un mortar de frescă veche. După îndepărtarea stratului pictural superficial, materialul era mărunțit într-un mojar (→ **leaspede**), spălat cu apă curată, separat mecanic (prin ciuruire) de impurități (paie, cârlți, nisip etc.) uscat liber și adus (prin zdrobire și ciuruire repetată) la o granulație foarte fină, corespunzătoare exigențelor preparării unei culori. Spre deosebire de primul tip, acest **a.d.v.** era aproape în întregime carbonatat. La frescă, se lucra cu acest tip de pigment alb, îndeosebi, la realizarea carnației, a părului cărunt al personajelor, a părților luminoase a veșmintelor, la trasatul găitanelor și a unor contururi (→ **cunună**) și la scrierea numelor. Cu el erau lucrate și accentele folosite la reliefarea „luminilor", îndeosebi la carnație, păr și ochi. Pigmentul respectiv era considerat mai fin și mai rar și, de aceea, era folosit cu economie. Deși, cu ocazia spălării lui (amestecare cu apă, amestecare energetică și prelungită, sedimentare și decantare) o parte din el era îndepărtat, totdeauna pigmentul obținut mai conținea și puțin nisip care, în contact cu soluția de hidroxid de calciu, trecea parțial în silicat de calciu mărind considerabil rezistența. Apariția

în cursul unei analize a acestui pigment, a silicatului respectiv, indică cert că **a.d.v.** folosit a fost de acest tip. Al *treilea* tip de pigment alb, compus chimic al calciului, se obținea prin mărunțire repetată, urmată de sitarea cretei naturale. El conținea numai carbonat de calciu. Termen vechi românesc. Sin.: *făioara părețelui, făioara zidului, psimít, psimít al părețelui, psimít uscat, sălimán al părețelui, suliman al părețelui, var de tencuială veche, varul cel uscat al soarelui.*

ALB DE VENEȚÍIA (→ **alb de icoane**). Indicarea locului de origine a materialului oferea nu numai indicații asupra prove-



nienței unui pigment ci și a tehnologiei prin care era obținut sau a purității unui anumit zăcământ. Implicit, se ofereau astfel unele indicații cu privire la calitățile lui (ex. mai pur, cu putere de acoperire mai mare etc.) și modul de utilizare.

ALBÉALĂ, angobă, obținută sub formă de suspensie, a unei hume în apă. În **a**, olarii români, de tradiție, ai evului mediu înmuiau vasul de lut modelat și apoi îl uscau la umbră câteva zile. După angobare, uscare (la umbră și ferit de curenți de aer) și decorare (→ **jirăví**), piesa ceramică era introdusă în cuptor pentru a fi calcinată („prima ardere").

ALBEAȚĂ DE OU, material incolor, transparent și vâscos, care înconjoară gălbenușul oului de pasăre, albuș de ou, având în compoziția sa o mare proporție de albumină. În activitatea pictorilor și a unora dintre artizanii evului mediu românesc, era întrebuințat la realizarea unor mase adezive folosite la auriri (→ **poliment**), în preparațiile unora dintre lucrările de pictură executate pe panouri de lemn (→ **ou**). Termen vechi românesc. Sin.: *albuș de ou, albu de ou.*

ALBÍ, a ~. Operația de condiționare a firelor textile și de aducere a lor la o culoare cât mai apropiată de cea albă, prin fierbere în leșie (→ **fierbe** 2), urmărind, totodată, nu numai albirea materialului ci și diminuarea asprimii lui și printr-o expunere la acțiunea radiației solare, în anotimpul călduros, în zilele senine și numai între orele 9-16. Etapele operației de albire erau: înmuierea și spălarea continuă într-o apă curgătoare și, apoi, opărirea cu leșie, această operație repetându-se de mai multe ori timp de 2 zile. În *altă* variantă, se succedau alternativ înmuierea și spălarea (în apă curgătoare sau în covate umplute cu apă de fântână) cu uscatul la soare

(uscare incompletă). Într-o a *treia* variantă, după operațiile descrise în varianta precedentă, urma o fierbere în leșie, o clătire și o spălare prelungită, tot în apă curgătoare sau într-o covată cu apă de fântână. Alcalinitatea soluției, în acest caz, era mai mică. Într-o a *patra* variantă, după fierberea pânzei, se efectua tratamentul alcalin, spălarea în apă curgătoare și expunerea la soare, totul repetându-se de trei-patru ori într-o zi, de-a lungul unei săptămâni. Într-o a *cincea* variantă, după o înmuiere în apă caldă (12 ore), urmau o uscare, o clătire și spălare (o săptămână) într-o apă curgătoare, un tratament alcalin cu leșie, și o spălare (într-o apă curgătoare) prelungită (o săptămână). A *șasea* variantă consta în înmuierea în apă caldă (1 zi), clătire și spălare (într-o apă curgătoare; 2-3 zile), tratament alcalin prelungit (2-3 zile; câte odată pe zi) și o spălare într-o apă curgătoare (2-3 zile). În general, albitul dura la țesăturile de bumbac 6-7 zile, la cele de fuior de cânepă sau la cele țesute din fire realizate din câlți 9-10 zile. Mai rar și numai în unele regiuni, a fost semnalat și un *alt* tip de albire în care țesăturile realizate din câlți erau udate, întinse pe o lespede mare, bătute cu maiul și, în final, expuse la acțiunea radiației solare, timp de mai multe zile. În *alte locuri*, pânza de bumbac era tratată alcalin cu o soluție de hidroxid de calciu (→ **apă de var**), restul operațiilor rămânând aceleași. Sin.: *a ghili, a înălbi.*

ALBU DE OU, → **albeață de ou.**

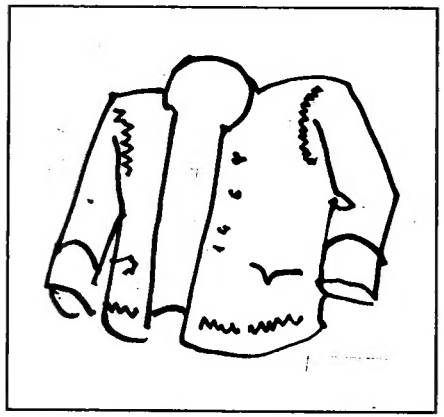
ALBUȘ DE OU, → **albeață de ou.**

ALCĂTUIRE, termen utilizat și pentru a se indica operația de obținere a unui anumit compus chimic (ex. sinteza unor pigmenți) folosit în activitatea pictorilor de tradiție români și pe care aceștia și-l preparau în propriul lor atelier. Atunci când un text tehnic dintr-o erminie românească se referă la „alcătuirea" unui material, apar adesea și indicații referitoare la proporția în care intrau reactanții, la puritatea acestora, la parametrii tehnologici și la controlul de calitate al reactanților și a produselor finite. În lb. maghiară: *alcotni.*

ALEGE LUTUL, a ~, operația prin care olarii români de tradiție îndepărtau pietricelele, rădăcinile și gunoaiele din lutul cu care, ulterior, realizau piesele ceramice. Se lucra simplu: „boțurile" de lut erau tăiate în felii subțiri și, apoi, acestea erau frământate cu mâna. În timpul frământatului, impuritățile respective erau depistate și îndepărtate.

ALERGĂTÓR, unealtă de lemn, de piatră sau metalică, folosită la sfărâmarea și mărunțirea (prin lovire și frecare) unui material solid (rășini, pigmenți, agenți de umplere etc.), în mojare (→ **leaspede**) și piulițe (→ **pivă**). În aproape toate cazurile, materialul folosit pentru realizarea **a** era același cu acel din care era confecționat mojarul sau piulița.

A are formă cilindrică, uneori cu diametrul mai mare și muchiile rotunjite la capătul care se folosea



la percuție și frecare. Termen vechi românesc. Sin.: *chisălóg, corant, lufăr, pilúg, pisălóg, pistíl, sfărâmător, trivét.*

ALIÓR, (*Euphorbia amigdaloides L.*) plantă care crește prin tufișuri și păduri. Din tulpina sa (tăiată la nivelul pământului, prin lunile iulie-august), pisată, macerată în apă 24 de ore, stoarsă de zeamă și uscată, se obține un decoct (încălzire până ajunge la punctul de fierbere) cu care se vopsesc galben-ruginiu firele, țesăturile (fierbere 3-4 ore, după ce se introduce în flota de vopsire și alaun, spălare în apă rece) și ouăle de Paști (Muntenia) (→ **a îngălbení**). În sudul Moldovei (Tutova), decoctul obținut cu un **a** cules într-o fază mai puțin dezvoltată, în amestec cu zeamă de varză acră, era folosit la vopsirea în galben mai deschis. Uneori **a** a fost substituit cu planta înrudită cunoscută sub numele de „laptele câinelui".

ALISÁVĂ, leșie (soluție alcalină apoasă care conține carbonați de sodiu și de potasiu) obținută prin opărirea cenușii unor plante, în vase mari sau în recipiente confecționate din bucăți mari de lemn scobite pe o anumită adâncime (→ **budiu**). În unele părți ale Munteniei, opărirea respectivă era urmată de o menținere a contactului apă-cenușe timp de 24 ore. Concentrația **a** folosită în boiangeria tradițională era considerată satisfăcătoare atunci când un ou crud, introdus în această soluție, plutea la suprafața ei. După turnarea apei clocotite peste cenușă, se efectua o amestecare viguroasă și, apoi, se lăsa materialul să sedimenteze suspensia solidă. În final, prin decantare, se separa supernatantul. Practica multimilenară a demonstrat artizanilor țărani că între cenușa diferitelor esențe de lemn, plante sau fructe apar diferențe marcate în tipurile și concentrația unor anumiți componenți extrași din ele. De aceea, adesea, în recomandările tehnice transmise de tradiția orală sau de manuscrisele tehnice, apar și indicații precise cu privire la folosirea unei anumite cenuși sau la modurile de prelucrare a acesteia (→ **a gălbení**, **a roși**, **apă de scos pete**). Astfel, la boiangeria tradițională românească se folosea numai **a**, realizată cu cenușă din cocени de porumb (curățați de boabe), lemn de fag sau de stejar. Sin.: *alisívă, leșie, potași.*

ALISÍVĂ, → **alisávă.**

SECȚIA P... ÎNVĂȚ...
Str. ... nr. ... 2016
BIBLIOTECA „GRIGORE MOIS... NICOLAE FILIPESCU... DIRECTOR 2 CO...

ALOE, **1.** Plantă din familia Liliacee (*Aloe africana L., Aloe vulgaris* etc.) folosită în medicina populară românească. **2.** Răşina extrasă din această plantă, utilizată de către pictorii români ai evului mediu la realizarea unor verniuri, în amestec cu unele răşini (sandarac, colofoniu, élemi), dizolvate într-un amestec de alcool etilic (→ **spirt**) şi terebentină (→ **anómi**) sau cu altele (sandarac) dizolvate numai în ulei de in sicativat sau într-un amestec format din acesta şi un solvent petrolier (neft). Răşina **a** a fost cunoscută şi folosită în aria europeană încă din antichitate. Are gust amar şi se dizolvă în apă caldă, în soluţii alcoolice şi alcaline. În lb. latină: *aloe*. Sin.: *aloi*.

ALOI, → **aloe**.

AMBÓL, pastă roşietică, plastică, omogenă, cu remarcabile proprietăţi adezive şi care se întăreşte la temperatură obişnuită. **A** era realizat în atelierele pictorilor medievali români pentru a fi folosit la fixarea foiţei de aur în auririle executate pe panouri de lemn (→ **a aurí**) şi, mult mai rar, la realizarea literelor aurite. În compoziţia sa intrau unii componenţi cu proprietăţi adezive (albuşul de ou sau cleiul), unii pigmenţi (totdeauna „volul" şi ocrul, uneori miniul de plumb sau cinabrul), agenţi de umplere (cenuşă de hârtie, cretă etc.), alte materiale cu funcţie de liant sau încorporant (seul de lumânare, ceara de albine etc.) precum şi un plastifiant cu o funcţie ceva mai complexă (săpunul). Proporţia în care intrau în amestec aceşti componenţi a variat în limite largi, de la o reţetă la alta în decursul timpului şi în diferite ateliere medievale româneşti. *Prepararea* **a** începea, în general, cu topirea seului, urmată de încorporarea treptată şi sub continuă amestecare, a celorlalţi componenţi, cei solizi fiind aduşi la o granulaţie foarte fină. O bună omogenizare a materialului se obţinea, mai întâi prin amestecarea cu o baghetă de lemn şi, apoi, prin „freçarea" pe „leaspede" a acestui amestec, aceste faze repetându-se, alternativ, de câteva ori. Atât „bolul" cât şi miniul de plumb sau cinabrul confereau **a** şi un rol de fond de culoare. Prin translucidităţea foiţei de aur, ele „încălzeau" culoarea specifică a metalului nobil, virând-o într-un domeniu mai interesant din punct devedere coloristic. O reţetă de **a** mult folosită de atelierele de pictură din evul mediu românesc şi care apare în recomandările tehnice ale mai multor erminii româneşti este următoarea: „bol" 60 p.g., miniu 3 p.g., ceară de albine 3 p.g., săpun 3 p.g., puţină soluţie diluată de clei şi cinci albuşuri de ou. După aducerea la o mare fineţe de granulaţie şi amestecarea primilor trei componenţi, amestecul era încălzit într-o tavă cu diametrul mai mare, deasupra unor cărbuni încinşi. Se adăuga, apoi ceara şi săpunul (răzuit fin, pentru a se asigura o încorporare mai rapidă), desăvârşindu-se, în

continuare, amestecarea intimă. În final, în timp ce se adăuga soluţia de clei şi albuşurile, tot sub continuă amestecare, se continuau încălzirea şi omogenizarea, urmărindu-se să nu se ajungă la temperaturi mari, temperaturi la care albuşul se coagulează. Omogenizarea se desăvârşea prin „frecare" pe „leaspede", urmată de o nouă încălzire, în aceleaşi condiţii ca şi cele de la cea precedentă. Termen vechi românesc. Sin.: *ambol roşu, ampol, ampolul Domnului*.

AMBOLARISÍ, **a ~**, operaţia de aplicare a ambolului (→ **amból**), în scopul realizării unei auriri, în pictura românească medievală. După aplicarea materialului adeziv (2-3 straturi succesive); între aplicarea unui strat şi a celui următor se intercala o uscare liberă sumară), acesta era lăsat să se întărească parţial până când, la aplicarea şi apăsarea cu un deget, se simţea o aderenţă oarecare, fără a apare urme de ambol pe deget. Mai înainte de a se aplica foiţa de aur, stratul de adeziv se reactiva prin umezire fie cu un rachiu, fie cu un amestec de rachiu şi albuş de ou. Sin.: *a amboli*.

AMBOLÍ, **a ~**, → **a ambolarisí**, **a aurí**.

AMBÓL ROŞU, → **amból**, **a aurí**. În general, în compoziţia **a.r.** intra şi minul roşu (→ **minău**; pentru calitatea bolului, → **bol**). Exemplu de reţetă de **a.r.**: 18 p.g. vol. 2 p.g. un ocru cu o nuanţă roşietică (→ **ohră de Ţarigrad**), 0,5 p.g. miniu şi 0,5 p.g. seu de lumânare. La toate acestea se mai adăugau puţină cenuşe de hârtie (agent de umplere) şi 0,5 p.g. mercur (agent de amalgamare şi mărire a adezivităţii) dispersat în sferule mici, prin frecare cu degetul, în palmă, în prezenţa salivei. Amestecarea intimă a tuturor componenţilor se efectua mai întâi într-un mojar de piatră (→ **agricón**), după care urma o încălzire într-o tigaie metalică.

AMBULARISÎRE, operaţia de aplicare a adezivului la aurirea la care se folosea ambolul (→ **amból**, **a ambularisí**, **a aurí**).

AMESTECA, **a ~**, termenul utilizat şi pentru a se indica dizolvarea unui corp solid într-un lichid.

AMPÓL, → **amból**.

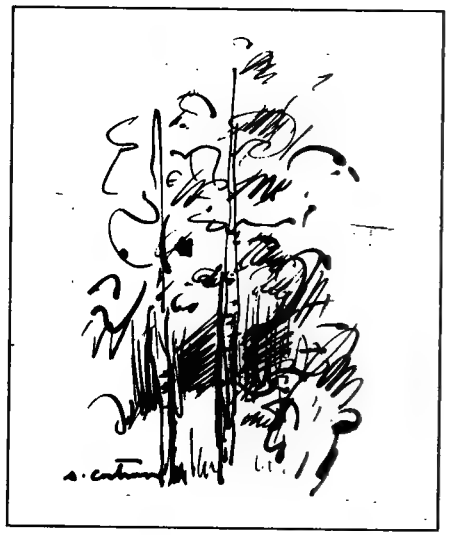
AMPÓLUL DOMNULUI, → **amból**. Compoziţia unui **a.d.** este următoarea: 4 p.g. bol, 12 p.g. pulbere fină de cretă, 2 p.g. Sienna arsă şi 1 p.g. ceară de albine. După amestecarea componenţilor solizi, amestecul obţinut era introdus în ceara topită într-un căzănel de cupru necositorit, în fir subţire şi sub o continuă amestecare cu o baghetă de lemn. În continuare, el era vărsat şi „frecat" într-un mojar rudimentar (→ **leaspede**), pentru a se desăvârşi omogenizarea lui. În final, după o nouă încălzire, totul era amestecat cu un rachiu foarte concentrat. Termen vechi românesc.

AMUNIÁC, clorură de amoniu (NH_4Cl) cristalină, folosită ca decapant (prealabil cositoririi vaselor de cupru sau de alamă),

ca agent de finisare (prin abraziune) a unor grunduri, după aplicarea lor pe suportul stratului pictural și uscare (→ **grund**), în una dintre tehnologiile de preparare a pigmentului auriu (→ **aur**), precum și la purificarea aurului folosit la scrierea cu litere de aur, din manuscrise. Sin.: *țipirig*.

ANIN ALB, arbust din familia Betulaceae (*Alnus incana L.*). Crește la altitudine medie, prin locuri cu umezeală mai mare, are un lemn cu densitate mai mică, moale și mai puțin durabil, cu o densitate și o rezistență mai reduse. Decoctul obținut din scoarța de **a.a.** era utilizat la prepararea unor cerneluri negre (→ **cerneală neagră**) și la realizarea soluțiilor cu care se argăseau pieile din care se confecționau opinci. Un decoct similar era folosit, în boiangeria țărănească, la vopsirea în negru a unor materiale textile (→ **a înegri**). Sin.: *arin alb*.

ANIN NEGRU, arbust din familia Betulaceae (*Alnus glutinosa L.*), care crește la altitudine medie, prin zăvoaie și alte locuri cu umezeală mai mare. Are un lemn cu densitate mai mică, moale (folosit la furnire), puțin rezistent în timp. În trecut, era adesea folosit la construcții sub apă (poduri, stăvilare, iazuri, „roțile" unor instalații hidraulice, fântâni etc.) iar rudarii îl utilizau la confecționarea coveților. Cu un decoct din coaja sa erau colorate în negru diferite materiale textile (vată, fire, țesături), nojițele opincilor, băerile desagilor, firele sau țesăturile realizate cu păr de capră (→ **a înnegri**). În combinație cu alte decocturi (perj,



șovârf) era folosit și la colorarea în roșu și galben a unor materiale textile, în boiangeria populară românească (→ **a roși**), dar și la colorarea pieilor din care se confecționau opinci și decorarea unor piese de mobilier. Sin.: *arin negru*.

ANÓMI, terebentină, lichid format dintr-un amestec de hidrocarburi din clasa terpenelor, aproape incolor, limpede, cu miros specific, pătrunzător, insolubil în apă, solubil în alcool etilic și ulei de in și care se oxidează ușor la aer. Datorită faptului că cedează ușor oxigenul absorbit, a fost și este întrebuințat la fabricarea verniurilor folosite în pictură. Se obținea, ca și în practica pictorilor de la Athos, din conurile de brad (uscate la umbră, timp de 2-3 zile) și nu ca în Vestul medieval

european, unde, în cele mai multe cazuri, se obținea numai prin distilarea conurilor de pin maritim, în amestec cu apa, în alambicuri cositorite (→ **alambic**). Distilarea era continuată până când distilatul nu mai conținea pete uleioase. După prelucrarea a trei asemenea șarje, distilatul obținut se reintroducea în alambic obținându-se după o nouă distilare, cca. 10% ulei de terebentină. Din acesta, printr-o nouă distilare, se obținea esența de terebentină (incoloră, volatilă și sicativantă), a cărei purificare se poate realiza prin fierberea ei în prezența apei (antrenarea cu vapori de apă a unor fracțiuni de distilare neinteresante), urmată de o răcire și o decantare. Conservarea esenței de terebentină se poate efectua numai în vase etanșate cu grijă, pentru a se evita volatilizarea componenților ușor volatili și, deci, modificarea proprietăților. În lumea medievală, **a** se obținea și din distilarea rășinilor altor conifere și terebenthaceae. **A** era folosită de pictorii români de altădată ca liant, la realizarea culorilor de ulei și ca solvent, diluant sau liant, la verniuri. În unele manuscrise românești, nu apare prea clară diferențierea dintre ulei și esență de terebentină. Termen vechi românesc. Sin.: *anóni*.

ANÓNI, → **anómi**.

ANTIMÓNIE, oxisulfură de stibiu (Sb_2S_2O) naturală (Kermesit), de culoare roșie, care, atunci când pigmentul este adus la o granulație foarte fină, apare cu o culoare roșu-carmin sau rubiniu. Pigmentul nu mai este folosit astăzi. Termen vechi românesc.

ANTIVOL, model al unei compoziții sau a unui portret, folosit de pictorii români de altădată, decalc executat în cerneală, cu o culoare de apă, tuș sau crieon, pe hârtie, după icoane mai vechi, ilustrații sau chiar gravuri. **A** era copiat, la executarea unor lucrări de pictură, pe panouri de lemn mobile sau fixe. Uneori, la folosire, era uns cu petrol lampant, pentru a-l face mai vizibil. La pictura țărănească pe sticlă, **a** era tot un desen (mai mult sau mai puțin sumar) obținut prin decalc sau desen liber, având aceeași origine. Mai rar, unii artiști foarte dotați, informați și cu o imaginație deosebită au realizat asemenea modele „din minte" sau le-au obținut prin extragerea unor elemente din mai multe modele, creând o compoziție nouă. Au existat, însă și unii pictori țărani care, fie nu au utilizat asemenea modele (M. Țimforea, Ilie Poenaru, P. Zamfir etc.), fie le-au folosit foarte rar (T. Tămaș, Savu Moga, S. Belindeanu ș.a.). Sunt cunoscuți și alții la care **a** a constituit numai o bază de plecare. Atunci când era copiat, în pictura pe sticlă, **a** era așezat sub sticlă, copierea executându-se ușor pe suprafața acesteia. Sin. (în pictura pe sticlă): *formă* (centrele din Laz și Alba Iulia), *izvod* (Nicula), *mătărie* (Făgăraș) și *tipar* (Brașov).

APĂ, termen cu care, în recomandările tehnice din erminii și alte manuscrise, ca și în practica pictorilor de altădată, se indica o soluție sau un lichid (→ **apă de scos pete**, **apă de var**, **apă grasă**).

APĂ DE SCOS PETE, soluție cu o compoziție bine aleasă, folosită la detașarea (îndepărtarea) petelor colorate de pe materialele textile. Compoziția unei asemenea soluții, furnizată de unele manuscrise tehnice românești, este următoarea: în cca. 1,5 l apă curată se introduc „un pumn" (cca. 30 g) cenușe de drojdii de vin, puțin carbonat de potasiu (→ **potași**) și două lămâi tăiate mărunt. După o macerare (24 ore), se separă soluția obținută prin filtrare care se poate folosi imediat la detașarea petelor sau se poate păstra pentru altădată. Se remarcă ușor că este vorba de acțiunea unor tartrați și citrați asupra petelor colorate. În final, îndepărtarea soluției de detașare – din materialul textil – se face printr-o bună spălare, cu multă apă curată. Într-un text de erminie românească se afirmă că, procedând astfel „orice fel de pată va ieși".

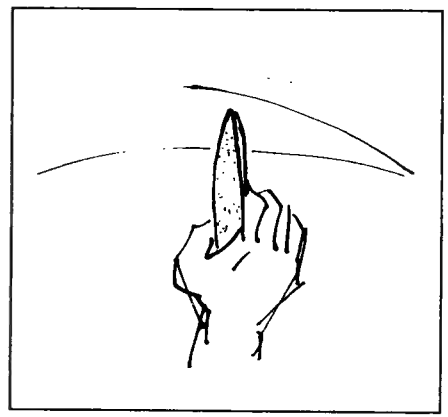
APĂ DE VAR, soluție limpede, puternic alcalină de hidroxid de calciu (→ **var stins**), obținută prin separarea după hidratarea oxidului de calciu calcinat (→ **var nestins**) și depunerea, prin sedimentare, a excesului de hidroxid ieșit din soluție sau prin amestecarea unei mai mari cantități de apă cu pastă de hidroxid de calciu (prelevat dintr-o varniță) și lăsat amestecul să se decanteze, separându-se supernatantul. Folosită de către pictorii români de altădată ca vehiculant și liant la realizarea culorilor utilizate la frescă, cu **a.d.v.** s-au fixat, de asemenea prin stropirea sau pulverizarea parcelelor, lucrări care aveau tendința să se prăfuiască. În tehnica frescei (→ **zugrăveală pe tencuială umedă**) **a.d.v.** funcționa ca liant prin faptul că, în cursul carbonatării hidroxidului de calciu pe care-l conținea ca soluție mortarul, pigmenții erau incluși în cristalele de carbonat apărute, făcând, în același timp, corp comun cu materialul din mortarul de frescă. De abilitatea tehnică cu care pictorul știa să utilizeze tehnica respectivă depindea și depinde rezistența la frecare a lucrării. Termen vechi românesc. Sin.: *crispă*.

APĂ GRASĂ, termen folosit inițial, probabil, pentru a desemna fracțiunea de distilare (conținând cca. 90% apă) realizată prin fierberea și distilarea în alambic a substanțelor volatile din conurile de brad. În unele texte tehnice românești, termenul este folosit și pentru a se indica terebentina. Termen vechi românesc.

APĂTĂ, **a ~**, termen utilizat pentru a se indica starea unui strat pelicular prea gros aplicat, adică depus într-o cantitate mai mare decât cea care putea fi absorbită de suport.

APĂ TARE, soluție puternic acidă și, uneori, puternic oxidantă în compoziția căreia intră acidul clorhidric și, adesea, acidul azotic, folosită atât la decapări cât și în unele tehnologii ale boiangeriei tradiționale românești. Sin.: *chezáp*.

ARCÉR, sculă realizată dintr-o piatră foarte dură, folosită pentru ascuțirea altor scule tăioase (cuțite, bricege, briciuri, coase, foarfeci etc.) și a vârfului pensulelor cu care, în pictura tradițională românească se executau detalii mai fine.



ARDE, **a ~** **1.** Termen folosit și pentru a se indica operația de calcinare a unui material natural, pentru a fi trecut (prin oxidare, deshidratare) într-un alt compus chimic, interesant pentru pictură sau pentru o altă îndeletnicire tehnico-artistică (calcinarea carbonatului de calciu natural, pentru a se obține oxidul de calciu, calcinarea unor compuși naturali ai fierului, pentru a se obține un pigment roșu sau un altul negru etc.). **2.** Calcinarea pieselor ceramice. Uneori se execută și se execută „arderea" cu cantități mari de material (→ **cuptor de var**, **arderea ghipsului**), alteori cu cantități mai mici (→ **vitriol alb**). În lb. latină: *ardere*. Sin.: *prăjire*.

ARDERE, → **a arde**.

ARDEREA GHIPSULUI, operația de calcinare a ghipsului (îndepărtarea apei de cristalizare din sulfatul de calciu cristalizat obținut din zăcămintele naturale), în scopul obținerii ipsosului folosit de pictorii evului mediu românesc la realizarea grundurilor și, mai rar, a tencuielilor pe care se executau picturi în tehnica *secco* (→ **zugrăvire pe tencuială uscată**). După alegerea bucăților mai pure de materie primă din carieră (cele cu cristale mari, cu fețe care reflectau lumina și care nu erau colorate de impurități), acestea erau mărunțite prin spargere cu ciocanul. Se încălzea cuptorul cu lemne (nu cu cărbuni), timp de 4-5 ore, până când suprafața interioară a pereților se înroșea. Se evacuau apoi rapid resturile de combustibil nears și se mătura vatra cu ramuri verzi. Scopul operației era acela de a se îndepărta orice sursă reducătoare care ar fi putut trece o parte din sulfat în sulfură. Se introduceau apoi bucățile de ghips sfărâmate în cuptorul încins, se așeza capacul și se etanșa gura de acces cu lut înmuiat în apă. Pe măsură ce lutul folosit la etanșare se usca și apăreau fisuri în masa lui, se corecta etanșarea cu același material. Ghipsul era menținut în cuptor cel puțin trei zile, timp în

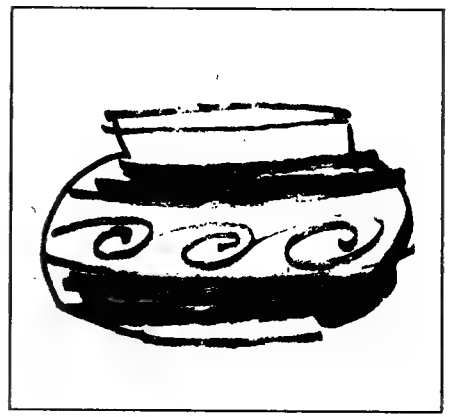
care se realiza deshidratarea lui conform reacțiilor:

$$CaSO_4 \cdot 2H_2O \xrightarrow[-1,5H_2O]{128^\circ C} CaSO_4 \cdot 0,5\,H_2O \xrightarrow[-0,5H_2O]{163^\circ C} CaSO_4 \cdot$$

Ambele reacții sunt endoterme. Prima se realizează la cca. 128°C, iar cea de a doua în intervalul 128°-163°C. Practica multiseculară făcea ca totdeauna încălzirea să nu depășească temperatura de 250°C, temperatură peste care calcinarea conduce la un sulfat anhidru care este neutilizabil în mortare și grunduri. Nedepășindu-se 250°C, se obține un amestec de anhidridă solubilă, cantități mai mici de hemihidrat ($CaSO_4 \cdot \frac{1}{5} H_2O$) și altele foarte mici de anhidridă insolubilă. Durata menținerii în cuptorul încălzit, mult mai mare decât cea necesară deshidratării (cca. 40 minute), dar mai mică decât cea practicată la Athos, era justificată de necesitatea aducerii întregului material la temperatura optimă. Încălzirea inițială și pierderile de căldură prin radiație conduceau la o relativ rapidă scădere a temperaturii cuptorului și, deci, la intrarea în intervalul 128°-250°C, interval în care era menținută întreaga masă pentru a se asigura deshidratarea întregului material. După scoaterea ipsosului din cuptor, în următoarele două zile (pentru a se evita rehidratarea accidentală a materialului), prin repetate mărunțiri (în mojare metalice mari) și ciuruiri, se obținea un ipsos utilizabil care se păstra ferit de umezeală. La români, evacuarea ipsosului calcinat se efectua în condiții mai grele decât la Athos (temperatură mai mare a cuptorului), dar se reduceau astfel riscurile unor hidratări parțiale accidentale, hidratări care nu puteau fi controlate și care ar fi condus la un material mai puțin corespunzător. În răsăritul Transilvaniei, pictorii de *mobilier țărănesc pictat* au utilizat ca materie primă la obținerea ipsosului, și *alabastrul* recoltat din zăcăminte locale. Ipsosul obținut printr-o asemenea calcinare era folosit în rețeta unor grunduri.

ARDEREA OALELOR, calcinarea pieselor ceramice (modelate și uscate), realizate din argilă, în olăria tradițională românească (→ **cuptor de oale**) cu scopul de a obține vase ceramice mai mult sau mai puțin impermeabile pentru lichide (complet impermeabile numai vasele zmălțuite), insensibile la acțiunea diferitelor soluții și cu o rezistență mecanică superioară. În cursul desfășurării **a.o.** în materialul pereților vasului se realizau unele reacții chimice (începutul peste 400°C; desăvârșire între 700°C și 1200°C; temperatură de calcinare maximum utilă: cca 900°C). În cursul desfășurării reacțiilor chimice amintite, reactanții erau aluminații din lut, silicea introdusă de nisip și unii compuși ai fierului, calciului și sodiului. În timpul arderii apăreau și unele sticle

care legau (într-o măsură mai mare sau mai mică) particulele solide ale materialului din care fusese modelată piesa ceramică, realizând un material nou, casant, mai dur decât oțelul, cu o rezistență mecanică remarcabilă și mai mult sau mai puțin neporos. În întreaga arie românească, materialul ceramic obținut după **a.o.** era de culoare roșie, datorită trioxidului de fier (Fe_2O_3) apărut în timpul calcinării oxidante.



Excepția pe care o constitue „olăria neagră" românească se datorește faptului că, în acest caz, în cursul **a.o.** se realizează o calcinare reducătoare. La ceramica *nesmălțuită*, se efectuează o singură **a.o.**, în timp ce la piesele *smălțuite*, arderea era repetată (un timp ceva mai scurt) după aplicarea smalțului. Durata primei arderi variază de la o zonă la alta și de la un tip de cuptor sau de olărie la altul (8-16 ore). Calcinarea smalțului, în cea de a doua ardere, durează numai 6-9 ore. Dacă nu se ține seamă de durata ei, se poate considera că **a.o.** se execută la fel în întreaga arie românească. Se începe cu așezatul oalelor în cuptor. În Oltenia, operația se execută în cuptorul rece. În Maramureș, însă, ea se face după ce se încălzește lent cuptorul (scopul: diminuarea la maximum a gradientelor de temperatură înregistrate între diferitele părți ale cuptorului, cu urmările firești asupra încălzirii pieselor ceramice), încălzire urmată de o răcire, până la o temperatură nederanjantă (30°-35°C) pentru mâinile celui care aranjează oalele modelate în cuptor. În întreaga arie românească, piesele modelate se amplasează în cuptor în așa fel încât să nu atingă pereții cuptorului și nici să nu se atingă între ele (→ **pirostrie 2**) și se caută ca printr-o așezare judicioasă să se poată „arde" cât mai multe. În multe părți, stivuitul vaselor începea cu câteva straturi de urcioare mici, așezate unul peste altul, urmate de straturi de urcioare mai mari și, în final, de câteva straturi de blide. În cuptoarele de ceramică neagră, „clădirea" vaselor se efectuează în straturi compuse din perechi de oale mari, înclinate și sprijinite, deasupra lor așezându-se urcioare sau căni dispuse orizontal. În toate cazurile, la așezarea pieselor ceramice modelate, se reușea, cu o abilitate de meserie remarcabilă, să se asigure canale de fum prin care gazele de ardere calde să poată învălui din toate părțile piesele, calcinarea făcându-se uniform. În același timp, căutându-se să se evite spațiile

goale inutile, așezarea vaselor ținea seamă și de rezistența lor mecanică. Aceasta, în linii mari, era invers proporțională cu volumul piesei. Datorită unei impecabile tradiții tehnice multimilenare, totdeauna era și este asigurat cu mult discernământ, nu numai numărul ci și formele și mărimile vaselor modelate „crude", pentru a se constitui șarja unei singure „arderi" a unui cuptor. După încărcarea cuptorului, se începea o desăvârșire a uscării lente a materialului din care erau modelate oalele. În unele părți ale ariei românești, „arderea" se începea așezând lemne subțiri în interiorul cuptorului. În altele, focul era aprins și împins, încetul cu încetul, către interior, prin gurile de ardere. Temperatura cuptorului era ridicată lent până la cca. 350°C în cca. 3 ore, evitându-se încălzirile bruște și, implicit, spargerile datorate unor contracții inegale. Menținerea unui ritm lent de încălzire se obținea folosind fie lemne mai subțiri (→ **țăndări**) fie esențe mai „ușoare" (plop, salcie), fie putregaiuri. În cadrul diferitelor provincii istorice românești, apar diferențieri a conducerii „arderii", aceasta executându-se peste tot, însă, cu lemne mai groase, mai mari, dintr-o esență cu o putere calorică mai mare (fag, stejar, etc.). În varianta în care preîncălzirea începea cu focul aprins în afara gurilor de ardere și, apoi, se împingea treptat-treptat în cuptor, până în intervalul lăsat între oale și peretele interior al cuptorului „arderea" era mai îndelungată (14-16 ore) și era considerată terminată atunci când cioburile de deasupra cuptorului (→ **solzire**) nu mai aveau pe ele funingine. În varianta în care „arderea" se începea și era executată în interiorul cuptorului, ea dura 5-8 ore. Se considera calcinarea terminată atunci când pe hornul cuptorului erau evacuate gaze de ardere incolore (temperatură în cuptor cca. 900°C). Atunci tăciunii erau evacuați, se astupau „gurile de foc" și se acoperea cuptorul cu cioburi (→ **solzire**), pentru ca să se permită menținerea unei temperaturi convenabile, într-un interval de timp corespunzător desăvârșirii reacțiilor chimice. Între altele, evacuarea tăciunilor avea drept scop și evitarea încrustării accidentale, în pereții pieselor ceramice, a fragmentelor de cărbune și pătarea lor. În ambele variante urma o răcire lentă de cca.12 ore. La piesele care erau finisate prin smălțuire, după răcire, se turna cu o lingură (→ **lingură pentru ghileală**), pe suprafața vasului, barbotina de smalț. După o uscare mai sumară, oalele erau „arse" a doua oară (7-9 ore), cu un foc mai puternic și apoi răcite. La „arderea" pieselor ceramice „negre", aceasta se începea cu bălegar. Apoi, treptat-treptat, se introduceau lemne de brad (lungime cca. 1,5 m) din ce în ce mai groase. (→ **fachii**). După vreo șapte ore, vasele se înroșeau iar

gazele arse care erau evacuate prin partea superioară a cuptorului erau incolore. În acest moment, o întreagă echipă compusă din mai mulți lucrători, în același timp și cu o mare grabă, aruncau noroi peste cioburile cu care era astupat cuptorul, astupând și orificiul prin care se alimentează cu lemne acesta. Se mai continua arderea (incompletă) între 8-10 ore. „Arderea", reducătoare, incompletă dar și o depunere mecanică a particulelor de carbon conduceau la apariția culorii negre.

ARDEREA VARULUI, operația de calcinare a carbonatului de calciu natural (→ **piatră de var**), în scopul trecerii lui în oxid de calciu (→ **var nestins**) conform reacției:

$$CaCO_3 \xrightarrow{850-900^{\circ}C} CaO + CO_2 .$$

În secolele trecute, calcinarea se executa în cuptoare (→ **cuptor de var**) rudimentare și cu capacitate mică, după o tehnologie practicată din cele mai îndepărtate timpuri, în toate locurile în care a fost folosit varul ca material de construcție. Drept combustibil se folosea numai lemnul, pentru a se obține un var mai pur din care puteau fi preparate mortare mai compacte, mai rezistente și mai potrivite exigențelor frescei. Durata calcinării pietrei de var era de 4-5 zile (minimum 72 ore). În unele părți ale pământului românesc, după 72 ore, se stingea focul și se astupau cu lut toate orificiile, păstrându-se cuptorul astfel etanșat încă 24 ore. Controlul arderii se efectua numai prin urmărirea culorii gazelor de ardere evacuate prin orificiul amplasat în partea superioară a cuptorului. Calcinarea era considerată terminată atunci când gazele de ardere deveneau incolore. Deși cuptoarele erau mici și relativ ușor controlabile, încărcarea termică, în diferitele părți ale cuptorului, nu era aceeași, obținându-se astfel bucăți de material calcinate diferit (unele la temperaturi prea ridicate iar altele insuficient calcinate; în acest caz, ambele categorii de materiale aveau o viteză de hidratare mai mică). Folosirea mortarului realizat cu pasta de hidroxid de calciu, obținută în cele două variante de material calcinat amintite, risca să desfigureze lucrarea murală realizată pe suprafața lui (→ **a împușca**). În evul mediu românesc, posibilitatea de a se atinge, în cuptoarele de var, o temperatură egală sau superioară lui 1400°C (conducea la „varul mort", care nu se mai rehidrata) era exclusă. Cu cât varul era „stins" mai de curând, cu atât dezavantajele aduse de acesta erau mai accentuate. Prin faptul că, mai înainte de a fi introdus în „groapa de var", oxidul de calciu era trecut printr-un ciur rudimentar, o parte din acest balast (format dintr-un material necorespunzător calcinat) era eliminat. Din acest punct de vedere, apare în tehnologia practicată în aria românească medievală o oarecare diferență față de modul în care se lucra la

Athos, centrul multisecular al picturii bisericești răsăritene și în aria rusă a evului mediu (→ **a stinge**, **var stins**).

ARGINT, metal prețios, cu culoare alb-lucios, mai moale decât cuprul, dar mai dur decât aurul, care se găsește în natură aproape numai ca sulfură (Ag_2S) amestecată cu alte sulfuri și, mai rar, în stare nativă. Are o densitate relativ mare (10,5) și un punct de topire scăzut (960°C). Posedă o inerție chimică mai mică decât aurul, dar destul de mare pentru a-l face recomandabil pentru confecționarea podoabelor. Cunoscut și prelucrat din epoca bronzului, în aria românească înregistrează o epocă de înflorire apreciabilă în a doua epocă a fierului, în timpul civilizației geto-dace și, mai ales, în timpul ocupației romane. Cele mai vechi zăcăminte primare exploatate de daci se găsesc în Munții Apuseni. După o diminuare a acestei activități, în epoca migrației popoarelor, a urmat o continuă înflorire a extragerii și prelucrării **a** (→ **argintar**), de-a lungul evului mediu românesc. În ceea ce privește extracția, în timpurile de demult, ea se făcea oarecum similar cu cea a aurului (→ **aur**) și cuprului (→ **aramă**). Din galenele argentifere, de multe secole, **a** se extrăgea printr-o prăjire (îndepărtarea sulfului), urmată de o separare, prin cristalizare fracționată, a plumbului. Prelucrarea argintului de către daci se făcea și cu procedee tehnice deosebit de remarcabile. Un exemplu în acest sens îl constituie utilizarea unui material cu un conținut mai mic de argint ca miez al unei piese de argint.

ARGINTAR, lucrător specializat în confecționarea și decorarea obiectelor realizate din argint. Tezaurele găsite de arheologi în diferite puncte ale teritoriului românesc demonstrează că, încă de acum trei milenii, argintarii daci practicau toate tehnologiile cunoscute de prelucrare a argintului (turnare, batere, incizare, torsionare, împletire de fire și spiralare). Centrele transilvănene medievale (Bistrița, Brașov, Mediaș și Sibiu) au avut nu numai bresle constituite și o reputație deosebită încă din secolul XIV, ci și un stil cu caractere proprii ușor de recunoscut. Unele diferențe care apar față de ceea ce se realiza în Țara Românească și în Moldova, trebuie atribuite faptului că, în aceste provincii românești se ținea seama de iconografia ortodoxă, datorită

unor condiții locale oarecum diferite de cele din Transilvania.

Legăturile argintarilor români ai evului mediu cu piața Europei medievale se întindeau până în Peninsula italică, statele germane, Polonia, Rusia, Athos și Constantinopol, datorită faptului că, în unele provincii românești, proprietarii unor mine de metale prețioase erau străinii, iar calfele românești, după o ucenicie în locurile natale, plecau în străinătate unde lucrau în ateliere cu reputație mare în care, de-a lungul câtorva ani, se perfecționau în meseria lor. Au fost semnalate însă și calfe din cele mai diferite colțuri ale Europei Centrale și Răsăritene care veneau să se desăvârșească în ateliere din Țările Române. Transmiterea meșteșugului se efectua, cel mai adesea, din tată în fiu, conform unei tradiții statornicite. Argintarii români au lucrat podoabe (inele, brățări, colane, agrafe etc.), piese de uz casnic (cupe ornate, căni cu capac, veselă, tacâmuri) sau de cult (candele, sfeșnice, ferecături de icoane sau cărți, chivoturi etc.), cornuri de vânătoare și de băut, relicvare ș.a. Sin.: *cuingíu*, *cuiumgíu*.

ARGINT VIU, denumirea populară a mercurului. Acesta este singurul metal lichid la temperatură obișnuită, de culoare alb-argintie, cu o densitate foarte mare. Procurat din zăcăminte naturale, era utilizat de către pictorii români de altădată la sinteza pigmentului roșu nimit cinabru (→ **chinovár**) și drept component în rețeta unor mase adezive folosite la auriri (→ **amból**), în scopul măririi aderenței foiței de aur, prin amalgamare. Atunci când era necesar să fie dispersat într-un anumit material (ex. la prepararea unor mase adezive folosite la auriri), în prealabil, **a.v.** era frecat, în palmă, cu degetul, în amestec cu puțină salivă, până când se obțineau sferule cu un diametru foarte mic. Sin.: *chinișău*, *mercurghent*, *mercuriom*, *mercurium*.

ARICHIOARĂ, motiv decorativ utilizat în ceramica populară românească.

ARIN, → **anin alb** și **anin negru**.

ARIN ALB, → **anin alb**.

ARIN NEGRU, → **anin negru**.

ARMĂROAIE, firidă practicată în peretele unei camere de locuit a casei tradiționale românești, prevăzută cu o ușă încadrată de o ramă lată de lemn decorat. Avea, în partea superioară a ramei un blidar cu una sau mai multe polițe. Încuietoarea ușii era adesea un simplu zăvor de lemn. În interiorul **a**, se păstrau lucruri mici cu valoare mare. În blidar se așezau piese ceramice, sfeșnice și vase metalice.

ARPIGMENT, → **acsíf**.

ARSÉNIC, → **acsíf**. În lb. germană: *arsenikón*.

ARȘIC, osul posterior situat deasupra copitelor vitelor. Părul din smocul amplasat deasupra **a**. era folosit la realizarea unor pensule (→ **condei**) folosite de pictorii de tradiție români. În lb. turcă: *arșih*. Sin.: *chișiță*.

ARȚAR, arbore din familia Aceroceae (*Acer platanoides L.*), cu lemn alb-gălbui și mătăsos,

utilizat la confecționarea unor piese de mobilier și a unor obiecte din gospodăria tradițională românească. În boiangerie, decocturile realizate din frunzele, scoarța și ramurile tinere ale **a**, în amestecuri cu alte decocturi (coajă de arin sau de gârniță, tulpini de șovârf, mojdrean etc.) și unele substanțe organice (calaican, alaun, cenușă etc.) au fost folosite la vopsirea în negru a unor piese textile (→ **a înegrí**).

ASTARAGÍI, lucrători specializați în țeserea unor pânze grosolane din fire de cânepă (→ **aștar**), atestați documentar ca breslă (în Muntenia și Moldova) încă din secolul XVIII.

ASTÂMPĂRÁ, **a ~**, termen folosit și la indicarea operației de răcire a unui material, într-o anumită tehnologie, dar și la domolirea arderii unui combustibil.

ASUDUL CALULUI, plantă ierboasă din familia Leguminaceae (*Oronis hircina Jack*), cu mirosul specific transpirației, care crește pe marginea drumurilor, prin fânețe și alte locuri. În boiangeria tradițională românească, florile erau folosite la realizarea unui decoct cu care se vopseau materialele textile în culoare galbenă (→ **a gălbení**) sau verde (→ **a înverzí**). Sin.: *lungoare*.

AȘTÁR, pânză groasă, realizată din cânepă, folosită și ca material filtrant în unele operații executate în atelierele medievale românești (filtrarea unor cerneluri și verniuri, separarea unor pigmenți etc.) sau la căptușeli vestimentare.

AȘTERNUTUL AURULUI, material adeziv cu care se lipea foița de aur (→ **a aurí**) în pictura tradițională românească. Termen vechi românesc.

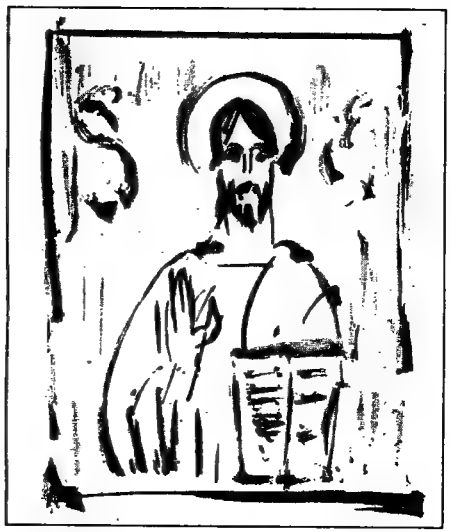
ATRAMÉNT, cerneală.

AȚIDÍE, animal sălbatic, carnivor, cu perii de culoare cafenie și picioare scurte (*Putorius putorius*), din părul căruia se realizau pensule mici, utilizate la executarea unor detalii fine, în pictura medievală românească (→ **condei**). Sin.: *dihor, tihúr*.

AUR, **1.** Metal prețios și rar, de culoare galbenă, cu o densitate (19,3 g/dm^3) și inerție chimică mare, foarte ductil, folosit ca material pentru podoabe, pentru acumularea bogăției, mijlocitor al schimburilor bunurilor și etalon monetar. În natură se găsește în cantități mici, sub formă nativă (minereu sau aluviuni aurifere). Cele mai vechi obiecte de aur – lucrate din aur nativ, extras din filoane și aluviuni aurifere – descoperite în aria românească, datează din neolotic (2500 – 1500 î.Hr) (descoperirile arheologice de la Gumelnița, Sălcuța, Decea Mureșului, Cucuteni, Tisa III etc.). În era bronzului (epocă de înflorire maximă, cu un stil specific, a unei arte locale surprinzătoare) și, ulterior, în cea a fierului, extracția și prelucrarea aurului se făcea aproximativ în aceleași centre ca și în neolitic. Până în epoca statului dac, aria românească a fost una dintre cele mai bogate în aur ale antichității,

alături de Peninsula iberică, Macedonia, Islanda și insula Thasos. În perioada statului dac constituit și independent, extracția și prelucrarea aurului ajunsese la un nivel deosebit fiind totuși sensibil inferioară celui referitoare la argint, datorită unui monopol instituit de conducătorii administrației locale. Totuși, în acele vremuri, teritoriul dac era furnizorul de aur al populațiilor unor vaste arii, care se întindeau din Europa centrală până la Peninsula Scandinavă și Egipt. Cam în această epocă s-a trecut de la extragerea aurului din depozitele aluvionare și de suprafață la cea efectuată cu puțuri și, mai târziu, prin galerii, putându-se astfel obține mai repede și mai mult aur. Puțurile (diametre de 1,00 – 3,00 m) erau foarte apropiate între ele (→ **putéi**), cu pereții susținuți de pietre. Coborârea se făcea pe trepte săpate în stâncă sau executate din trunchiuri de copac. Galeriile aveau înălțimi reduse și, de aceea, în acest tip de exploatare, erau intens folosiți și copiii. Aceștia cărau minereul afară, unde era zdrobit de tineri viguroși, în pive de piatră, cu pisălogi metalici, până ce grăunțele ajungeau la un diametru de 5-8 mm. Maturii râșneau, apoi, minereul mărunțit, în baterii de râșnițe de piatră acționate manual. Lucrătorii specializați efectuau, în continuare recuperarea aurului în dispozitive rudimentare dar eficace (→ **scaun de spălat aurul**) după care alții îl topeau în creuzete metalice. O bună parte din aceste tehnologii au dăinuit, în aria românească, până la începutul secolului XX, dar cu unele modificări datorate evoluției întregii tehnici. În perioada stăpânirii romane a Daciei, valorificarea zăcămintelor de aur s-a continuat și s-a extins nu numai în exploatările mari (Băița, Zlatna, Roșia Montană etc.) ci și în altele mai mici (Ruda, Baia de Criș, Techereu, Țebea etc.), atât în exploatările la zi, cât și în cele subterane. În această epocă, în unele mine din M-ții Apuseni, galeriile ramificate și supraetajate mergeau pe filon, până la cca. 300 m adâncime și aveau o lățime de 0,60 – 1,00 m și o înălțime de 1,00 – 1,5 m, lucrul în interior trebuind a fi efectuat tot cu copii. Extragerea aurului din nisipurile aurifere se efectua sub un curent de apă, în site de diferite forme (→ **hurcă**, **vălău**) sau cu ajutorul unor plăci ceramice prevăzute cu colți mari de cuarț, care împiedicau pierderea firișoarelor de aur, dar și cu ajutorul unor blăni mițoase de animale. Exploatarea în mine se realiza aproximativ ca și cea din minele de cupru (→ **aramă**). Metodele, sculele și rezultatele erau aceleași ca și în vestul european, după cum reiese la o simplă comparație între descrierile corespunzătoare din scrierile lui Pliniu cel Bătrîn și cele din tăblițele cerate descoperite în M-ții Apuseni. În vremea ocupației romane, aurul mai era extras din minereu și prin *amalgamare* procedeu utilizat

până în secolul XX. Se mărunțea minereul în pive, șteampuri și în râșnițe, apoi era amestecat cu



mercur și, în continuare, era puternic încălzit pentru a se îndepărta prin volatilizare mercurul, recuperându-se aurul. Tot în această perioadă, s-a extras o cantitate imensă de aur care a fost dusă la Roma. După retragerea aureliană (271 – 275 d.Hr.), în epoca migrației popoarelor (secolele IV-VI), extracția și prelucrarea aurului s-a diminuat. La sfârșitul mileniului întâi d.Hr. și, ulterior, în feudalism, activitățile respective s-au dezvoltat continuu. O cronică maghiară (secolul XII) menționează o activitate intensă de acest tip, în voievodatul lui Gelu. Începând din secolul XIV, armarea și aerisirea minelor de aur s-au perfecționat continuu. În această perioadă, etapele tehnologice erau: extragerea minereului, zdrobirea în șteampuri, măcinarea în mori, spălarea sterilului într-o „vână" de apă, topirea aurului în cuptoare, reducerea oxizilor, antrenarea cu plumb a aurului și separarea lui cu ajutorul unui reactiv lichid, puternic oxidant și acid. **2. Pigmentul** folosit de pictorii de tradiție români, obținut prin mărunțirea și aducerea la o granulație foarte fină a aurului. Mai multe foițe de aur erau „frecate" cu un pistil de mojar (→ **agricón**) pe o piatră dură, foarte bine polizată și cu o suprafață plană sau pe o sticlă groasă. În prealabil, atât mojarul cât și pistilul erau curățate atent, prin spălare și ștergere. „Frecarea" se executa în prezența unei cantități de miere de albine (filtrată, în prealabil, printr-un material textil) până când pasta obținută căpăta o anumită consistență, respectiv până ce aurul ajungea la o granulație corespunzătoare exigențelor picturii. Se continua apoi „frecarea" după ce se adăuga amestecului puțină apă (curată, filtrată printr-un material textil des), până când, cu ochiul liber, nu se mai putea observa vreo paietă de aur (→ **strelice**), oricât de mică ar fi fost ea, amestecul devenind onctuos. Această ultimă etapă a „frecării" dura câteva ore. Prin repetate spălări cu apă, sedimentări (durata: 8 ore) și decantări, se îndepărta apoi mierea din amestecul respectiv. *Culoarea aurie* era obținută amestecând pigmentul realizat cu o cantitate mică dintr-o soluție apoasă diluată de

gumă arabică (→ **comid**). Dacă practica semnala pictorului că a realizat o culoare prea concentrată în rășina amintită, se adăuga suspensiei o oarecare cantitate de apă, se efectua o nouă sedimentare și decantare, obținându-se un material corespunzător exigențelor pictării. Aceeași corectare a compoziției se mai obținea, alteori, și prin picurarea unei cantități mici dintr-o soluție apoasă etilică (→ **rachiu**). O altă tehnologie de preparare a pigmentului auriu începea cu introducerea într-un creuzet rudimentar (→ **topitoare**) a unor cantități egale de fragmente de monede de aur și mercur, totul fiind presărat cu puțină clorură de amoniu (→ **țipirig**). Se încălzea creuzetul la foc puternic cu cărbuni de lemn), până se realiza amalgamul și nu se mai degajau vapori de mercur, creuzetul fiind în continuu înroșit. După o răcire a materialului, acesta era „frecat" pe „piatră", împreună cu o cantitate de două ori mai mare de sulf (→ **pucioasă**). Urma o mărunțire și o aducere la o granulație foarte fină, prin „frecare", și o reintroducere a materialului respectiv în „topitoare". Printr-o încălzire puternică (control: înroșirea creuzetului), se elimina mercurul (prin combinarea cu sulful și prin sublimarea cinabrului apărut). „Aurul" obținut era din nou „frecat" în mojar, până ajungea la o finețe de granulație care-i conferea o onctuozitate similară cu cea a humei. Transferat într-un borcan, pahar sau ulcea, pigmentul auriu obținut era curățat de impuritățile solubile și insolubile prin repetate spălări cu apă, sedimentări și decantări. Cu acest pigment auriu se realizau aureolele, corpurile cerești și alte detalii care trebuiau să aibe culoarea aurului, în pictura medievală românească. Erminiile manuscrise românești recomandau ca, atunci când lucrarea era executată în culori de *ulei*, să se lucreze cu o preparație pe bază de ipsos. La culorile *tempera*, însă, nu se recomandau totdeauna astfel de preparații. În lb. latină: *aurum*. Sin.: *văpsea de aur*.

AURÍ, a ~, operație de acoperire a unor parcele (aureole, fonduri, aștri, veșminte etc.) dintr-o compoziție sau dintr-un portret cu o folie foarte subțire de aur (→ **file de aur**) sau cu o culoare în compoziția căreia intra pigmentul auriu, în pictura medievală românească, în scopul înnobilării lucrării respective și sugerării somptuosului și măreției. La lucrările în *tempera*, executate pe panouri de lemn, suportul era acoperit, prealabil auririi, cu o preparație în compoziția căreia intra ipsosul sau creta. După o bună uscare a acestei preparații, adesea, mai înainte de a se aplica masa adezivă cu care se fixa foița de aur, parcelele ce urmau a fi aurite erau acoperite cu un material peliculogen compus dintr-o soluție de clei, șofran și ocru galben-roșietic (→ **ohră de Țarigrad**). Se urmărea a se crea,

pe această cale, un fond de culoare care, prin transluciditatea foiței de aur, să-i „încălzească" culoarea accentuându-i farmecul. Un exemplu referitor la compoziția unei asemenea *preparații* este următorul: 7 p.g. praf de

cretă, 1 p.g. trioxid de fier natural, 0,5 p.g. ceară de albine și 5 picături de soluție de clei animal în apă. După amestecarea componenților de rețetă, totul era „frecat" pe „piatră" pentru omogenizare, apoi uscat și păstrat ca atare. Atunci când trebuia să fie utilizat, materialul respectiv se înmuia în apă și, apoi, se aplicau 4-5 straturi, între două aplicări succesive intercalându-se o uscare. În linii mari, etapele auririi la acest tip de lucrări erau: executarea desenului (→ **cărbune**, **desenare**), întărirea desenului prin zgârierea cu o sculă specială (→ **ac**), îndepărtarea cărbunelui prin ștergere îngrijită cu o cârpă sau burete, eventuala aplicare a compoziției de „încălzire", aplicarea a trei straturi de material adeziv (→ **poliment**, **ambol**, **murdent**, **mixtion**), alternate cu uscări libere parțiale (până când, aplicând un deget pe material, acesta simte aderarea dar, la desprindere, nu reține adeziv pe el) și, uneori, după ultima uscare de acest fel, o reactivare a calităților adezive, prin pensularea cu un amestec de „rachiu" și albuș de ou sau prin „aburire" (suflare cu gura). Foița de aur se aplica apoi prin presare cu degetul, realizându-se astfel, un contact intim între metal și suport, prin intermediul masei adezive. Netezirea ulterioară a acesteia se efectua cu un tampon de vată de bumbac. În continuare, se asigura aderența marginilor foiței, prin presarea acesteia pe marginile desenului, cu o sculă specială (→ **osul**). Repararea întreruperilor în continuitatea foiței se făcea prin reactivarea suprafețelor acoperite cu masă adezivă, dar neacoperite de foiță. Apoi, se aplicau bucăți de foiță, corespunzătoare discontinuităților rămase libere. După o uscare liberă (cca. 1 oră), se netezea întreaga suprafață acoperită, mai întâi cu tampoane de bumbac sau de lână și, apoi, cu o sculă specială (→ **osul**) sau cu o piatră de agat foarte netedă (→ **imuméle**). În final, se îndepărtau scamele rămase de la prima netezire cu o pensulă mare. Tehnica respectivă de aurire, practicată de pictorii români de altădată, era similară celei a pictorilor evului mediu

european, după cum reiese din lucrările presbiterului Teofil (sec. X-XI) și ale lui Cennino-Cennini (sec. XV). *„Tâmplele" demontabile* ale bisericilor care puteau fi desfăcute în bucăți, deplasate și, apoi, montate din nou, erau aurite într-un mod asemănător. Dar, după ce li se aplica materialul adeziv erau așezate în poziție orizontală, erau bine udate cu „rachiu", avându-se grijă ca acesta să pătrundă în toate adâncițurile și să umecteze, deci, întreaga suprafață care urma să fie aurită. Mai întâi, se turna soluția etilică pe toată suprafața tâmplei și, apoi, prin pensulare, se desăvârșea activarea, mai ales în locurile în care detaliile în relief erau mai fine. Apoi se aplica foița de aur, pe acest fond de adeziv reactivat, în rest procedându-se similar ca în cele arătate anterior. *„Tâmplele" fixe* care nu mai puteau fi demontate și deplasate, erau aurite, după aplicarea și uscarea grundului, începându-se de la partea superioară, continuându-se similar ca la cele demontabile. Umezirea cu rachiu se efectua, însă, numai cu pensula. Foița de aur se aplica deseori, cu o pensulă lată, și moale realizată cu peri de coadă de veveriță (→ **condei**). Sclivisirea foliei metalice se efectua tot cu „osul", atunci când materialul adeziv nu era nici prea moale (pericol de străpungere a foiței cu sculele folosite la sclivisire) și nici prea întărit (pericol de roadere a foiței metalice și apariție a culorii adezivului). În cazul lucrărilor executate cu *culori de ulei*, executate pe panouri de lemn, mai înainte de a se aplica materialul adeziv (→ **gulifarbă**), se executa o tamponare a parcelei pe care urma a se efectua aurirea, cu un tampon (confecționat dintr-un material textil subțire) în care se introdusese praf de cretă foarte fin sau chiar ipsos. După aplicarea numărului necesar de straturi de adeziv alternate cu o uscare, se efectua o ultimă uscare după care – mai înainte de a se aplica foița de aur – se pensula stratul de adeziv parțial întărit tot cu o soluție etilică apoasă (→ **rachiu**). Scopul acestei operații era de a curăți, degresa și reactiva proprietățile adezive ale masei adezive aplicate. Uneori, în soluția etilică respectivă se introducea și puțin albuș de ou, mărindu-se astfel adezivitatea substratului. În acest caz, se efectua o pensulare de curățire și degresare, cu aceeași soluție, a suprafeței foiței care urma să vină în contact cu masa adezivă. În rest, se proceda similar ca în cele indicate anterior, la aririle lucrărilor executate în tempera. La lucrările *murale*, executate în tehnică *secco* (→ **zugrăvire pe tencuială uscată**), aurirea se efectua numai după ce mortarul era bine uscat. La aplicarea straturilor de adeziv, dacă suprafața peretelui și vâscozitatea materialului împiedicau alunecarea pensulei, se introducea puțin solvent petrolier (→ **neft**) în material. La *frescă* (→ **zugrăvire pe tencuială umedă**), erminiile românești (ca și cele atonite)

recomandau să se efectueze auririle mai înainte de a se aplica o culoare de fond (→ **lazur (2)**), deoarece în compoziția acestuia intra cleiul de tărâțe. Dacă s-ar fi procedat altfel, foița nu ar fi avut aderența necesară. Lipirea foliei de aur se realiza numai după ce ultimul strat de masă adezivă era parțial uscat. În aceste cazuri, de de obicei, netezirea foiței se executa cu o altă sculă specială (→ **picior de iepure**). În rest, se lucra similar ca în cazurile anterioare prezentate. Tot la lucrările *murale*, pictorii români de altă dată au folosit ca adeziv, și sucul obținut din căței de usturoi (→ **ilinocópie**), atunci când lucrările respective erau expuse în locuri în care nu apărea umezeala (favorizantă a biodegradării și cu acțiune de înmuiere a adezivului) și nu au folosit-o la lucrările executate pe suprafețele exterioare ale zidurilor edificiilor. După aplicarea ilinocopiilor (2-3 straturi; între aplicările a două straturi succesive se intercala o uscare liberă), stratul de material era lăsat să se usuce parțial, pentru a i se mări, într-o măsură oarecare, puterea adezivă. După această uscare parțială și o umezire prealabilă (prin aburire, cu gura) se aplica foița de metal prețios. Deseori, pentru a se crea un fond de culoare, se introducea în adeziv puțin pigment roșu. Prin transluciditatea foiței, acesta vira interesant nuanța. Uneori s-a lucrat cu ilinocopii și la aurirele efectuate pe lucrări executate în *tempera*, chiar atunci când suportul stratului pictural era un panou de lemn. Același adeziv realizat pe bază de suc de usturoi se folosea și în cazul *literelor aurite* (→ **chefalicále de aur**) din manuscrise. Atunci când, la *miniaturi*, parcelele aurite erau mai mari (fonduri, veșminte etc.), anterior aplicării adezivului propriu-zis, s-a depus, cu pensula, uneori, o soluție de clei de piele. Numai după uscarea acestei pelicule se aplica stratul de ilinocopie, lucrându-se, în continuare, similar ca în tehnica menționată anterior. O *imitație a literelor aurite* s-a realizat uneori, cu o culoare compusă din ceruză (→ **alb de icoane**), auripigment (→ **acsíf**), mercur (→ **argint viu**) și puțin oțet concentrat. Materialul respectiv, anterior folosirii, era „frecat" într-un mojar (→ **leaspede**) pentru a fi perfect omogenizat. Aplicarea lui se efectua cu o pensulă cu peri de dihor (→ **condei**). După uscare, se realiza o netezire a literii cu o sculă specială (→ **osul**). Referitor la tehnica utilizată la aurirea *aureolelor în relief*, a se vedea detalii la **coroană ridicată**. La lucrările executate în tehnica *secco* (→ **zugrăvire pe tencuială uscată**) se lucra similar ca la cele realizate în tempera. În cazul *icoanelor pe sticlă*, atunci când fondurile au fost realizate cu foiță de aur, aceasta s-a lipit, uneori, cu un amestec format din puțin ulei de in, acetat de plumb, sicativant (→ **blaițucăr**) și multă terebentină. Alteori, unele parcele (aștri, veșminte, podoabe, cărți etc.)

în care trebuia să se *imite aurirea* au fost executate (sec. XIX) cu bronzuri aurii sau argintii vehiculate cu ulei de in (liant) în care se introducea același sicativant incolor. În aria transilvană, utilizarea acestor bronzuri a înregistrat unele variații de la un centru la altul. Astfel, la centrul de la Brașov au fost folosite rar, la Nicula mai des, iar la Laz s-a uzat și s-a abuzat de ele. Este foarte probabil că situația respectivă a fost determinată de o serie de factori ca: depărtarea de centrele comerciale, starea economică a artistului popular și a beneficiarilor săi, precum și de apariția seriei mari în producția acestui tip de lucrări. La *lucrările* executate *pe pânză*, prealabil aplicării *murdentului*, se depunea un strat cu o soluție diluată de clei. Alte operații de aurire, efectuate pe alte materiale (piatră, glet de ipsos, metal etc.) se efectuau utilizând alt material adeziv (→ **murdent**). În final, după o uscare sumară, foița de aur era poziționată. Compoziția *maselor adezive* folosite la aurire ca și denumirea lor variau în funcție de tehnica în care era executată lucrarea (→ **ambol**, **ilinocopie**, **mixtion**, **murdent**, **poliment**). Dacă în locul foiței de aur se utiliza una de *argint*, se lucra similar ca în cazul aririi propriu-zise. În plus, după ce foița de argint era poziționată, sclivisită și lipită, argintul era prezervat contra înegririi (apariția sulfurii negre de argint) prin acoperirea cu o peliculă de *clei de morun*. Elasticitatea remarcabilă a acestui material diminua riscul deteriorării protecției, prin fisurare, datorită variațiilor temperaturii și umidității mediului înconjurător. Prealabil aplicării unui verniu sau a cleiului, suprafața foiței metalice se curăța, îndepărtându-se scama de bumbac, rămasă de la netezirea ei, cu o pensulă mare și moale, realizată din peri de coadă de veveriță (→ **condei**).

B

BÁBIȚĂ, **1.** Piatră de var de carieră (carbonat de calciu natural, cristalizat; calcit) cu formula chimică $CaCO_3$. Regionalism din M-ții Apuseni. Sin.: *piatră albă de gârlă*, *var nears*. **2.** Fierăstrău mare manipulat de doi servanți. Regionalism (Hațeg).

BACÁL, **1.** mic negustor detailist de produse alimentare și gospodărești. În lb. turcă: *baccal*. Sin.: *băcan*.

BĂCÁN, **1.** → **bacal**. **2.** Colorant organic roșu, obținut (prin fierbere și extracție în apă) din lemnul unui arbore exotic (*Haematoxylon campechianum L.*). În aria românească a fost utilizat la colorarea (în roșu și negru) a firelor și țesăturilor, dar și la înroșitul ouălor de Paști. În boiangeria tradițională românească, uneori, era înlocuit cu rădăcină de roibă (*Rubia tinctorum L.*). În lb. turcă: *bacan*. Sin.: *băcan roșu*, *botir*.

BĂCÁN ROȘU, → **băcan**.

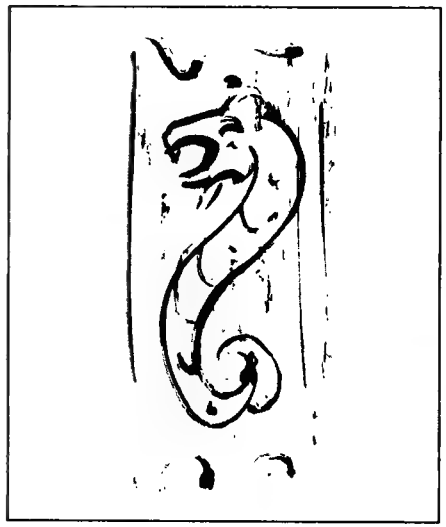
BĂDÁNĂ, bidinea.

BĂEȘ, **1.** → **rudar**. **2.** Lucrător într-o baie publică. **3.** Minier.

BĂLĂTRUC, bucată de piatră dură (de obicei cuarț), rulată și rotunjită de ape, utilizată ca pistil (→ **alergător**) la „frecarea" în mojare rudimentare (→ **leaspede**) a unor materiale ce trebuiau aduse la o granulație foarte fină, și care ulterior intrau în compoziția unora dintre materialele interesante pentru pictură (culori, verniuri, mase adezive etc.).

BALAUR, motiv străvechi (emblemă zoomorfică dacică și diferite reprezentări similare din antichitatea romană și indo-europeană) care apare și în arta românească veche, în pictură, în sculptura în lemn sau în piatră, în ceramică, piese textile ș.a. În cele mai multe cazuri reprezenta animalitatea lacomă și agresivă, generatoare a distrugerii și a marii Frici. Uneori, apare și ca păzitor, mai ales la decorarea unor piese de mobilier, a unor piese textile (pe un epitrahil din timpul lui Alexandru cel Bun sau pe steagul de luptă al lui Ștefan cel Mare), a altora de piatră sau de argint. Era reprezentat ca un șarpe fantastic, monstruos și uriaș, asemănător cu saurienii erei secundare, fie cu un singur cap, fie cu mai multe. Uneori, apărea cu aripi de liliac și cu un corn, totdeauna având, însă, picioare cu ghiare mari, coadă

lungă și puternică, platoșe cu solzi și coamă cornoasă. În ilustrarea unor episoade ale istoriei biblice, era reprezentat ca



un element malefic, învins și ucis de un sfânt-erou, într-o luptă în care Binele învinge Răul (ex. lupta cu Sf. Gheorghe – totdeauna călare – sau cu arhanghelul Mihail – totdeauna pedestru). Deseori, în aceste din urmă cazuri, apar clare prelucrări creștine ale unor mituri și simboluri cu mult mai vechi. În lb. sârbo-croată: *blavor*.

BÂLE, secreție produsă de diferite viețuitoare, în scopul realizării unor procese digestive, a protejării unor mucoase sau a apărării. **B.** melcului erau folosite de pictorii evului mediu românesc ca încorporant într-un material adeziv utilizat la fixarea foiței metalice cu care se realizau literele aurite. În compoziția acestui material adeziv mai intrau alaunul (→ **piatră acră**) și guma arabică (→ **clei de piatră**). Există și unele indicații că și o culoare aurie – folosită la scrierea din unele manuscrise – avea același încorporant – liant. În acest caz, acestuia i se adăuga pigmentul auriu. Producerea **b.** melcului se stimula introducând o lumânare aprinsă în orificiul de intrare în cochilia sa.

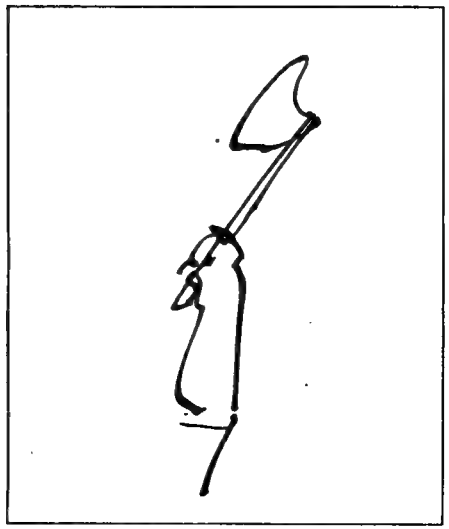
BALGÁM, chihlimbar de calitate inferioară (→ **chehlembár**). În lb. turcă: *balgam*. Sin.: *piatră balgam*.

BARDĂ, toporișcă cu partea tăioasă lungă și cu coadă scurtă folosită de diferiți meșteșugari (dulgheri, butnari, rotari etc.) la cioplitul sumar al lemnului. Ca profil, diferă de la un meșteșug la altul. În lb. maghiară: *bard*.

BĂRDACĂ, oală (smălțuită sau nesmălțuită) cu o toartă, realizată din argilă arsă, folosită în gospodăria tradițională românească pentru consumatul, manipulatul sau măsuratul lichidelor dar și pentru unele operații tehnologice (încălziri, dizolvări etc.) în cursul operațiilor de preparare a unor materiale necesare pictorilor și artizanilor (verniuri, diferite materiale adezive, baițuri etc.) sau în farmacia tradițională (infuzii, decocturi, diluări etc.). În lb. turcă: *bardak*.

BĂRDÁȘ, cioplitor cu barda (→ **bardă**), dulgher. În trecut, dulgheria era o îndeletnicire casnică foarte răspândită în regiunile bogate în păduri. Fiecare sătean își recolta lemnul din pădure și realiza cu el diferite unelte, scule sau părți ale acestora,

dispozitive tehnice (pive, mori etc.) și construcții (case, biserici, podețe, hambare, cotețe ș.a.). Dar, din ce în ce mai aproape de



zilele noastre, dulgheria a devenit o adevărată meserie sătească. Nu i se poate aprecia cu exactitate dezvoltarea de-a lungul secolelor pentru că, în trecut, pentru a nu plăti impozite mari, dulgherii se înregistrau ca agricultori și apăreau ca atare în documentele de epocă. După unele date de la începutul secolului XX, numai în Rășinari (jud. Sibiu) existau 21 meșteri bărdași, 12 calfe și 7 ucenici, satul având, la acea dată, cca. 6400 locuitori. Cu timpul, s-a dezvoltat și o *dulgherie ușoară*, de atelier, în care se lucrau dispozitive pentru dulgheri, tâmplari, șindrilari, sănii, scrâncioburi, cozi de unelte, uși, ferestre ș.a. ca și o *dulgherie grea* în care se realizau case, biserici, poduri, porți, mori etc. Dulgherii lucrau singuri sau în echipă, după cum pretindea lucrul pe care-l angajau. Dotația lor era destul de redusă. Se compunea din câteva fierăstraie de diferite mărimi, câteva scule folosite la tăiere și retezare (topoare), cioplire (bardă) sau fasonare (cuțitoaie), ciocane, icuri, dălți și două dispozitive simple (→ **scaun de cioplit**, **trașcă**). Deosebit de interesante decorații cioplite, traforate sau incizate ale bisericilor de lemn și ale caselor tradiționale românești au fost executate de bărdași anonimi. Sin.: *bărdiár, dulgher, teslar.*

BĂRDIÁR, → **bărdaș**.

BAROS, ciocan mare și greu, folosit la forjarea fierului, baterea piroanelor, demolări etc. În limba țiganilor: *baros*.

BARTĂ, ornament confecționat din lemn, folosit, adesea, de constructorii bisericilor de lemn românești. Se aseamănă cu o funie răsucită, cu o lățime de 10 – 15 cm, amplasat la o înălțime de 1,50 – 1,80 cm, când înconjură o biserică de lemn, dar și în jurul porților, ușilor și ferestrelor (lățime mai mică). La bisericile de lemn, **b.** era cioplită în bârna aflată la înălțimea respectivă a fetei exterioare a peretelui sau, mai rar, era realizată dintr-o bucată de lemn care, după sculptare, era prinsă în cuie pe aceeași bârnă. Referitor la semnificația și originea **b.** au fost emise mai multe ipoteze. După unele, **b.** care înconjoară bisericile de lemn ar fi un străvechi simbol indo-european al eternității sau al șarpelui protector al casei. După altele, ar

fi o imitație a funiei care încingea mijlocul adăposturilor preistorice, rigidizându-le și dându-le o mai mare rezistență la diferitele solicitări mecanice. În sfârșit, după altele, ar fi numai o influență a unor ornamente ale arhitecturii în piatră sau în cărămidă. Sin.: *brâu, frânghie, funie, răsucitură.*

BARTÍȚĂ, pieliță formată din microorganisme și produsele lor de metabolism, apărută la suprafața borșului, în timpul fermentării. Sin.: *floarea borșului.*

BÁSCHIE, ciocan de dulgher sau dogar, cu capul șănțuit, folosit atât la confecționarea recipienților realizați din doage (amplasarea cercurilor), cât și la cea a panourilor de lemn pe care a fost efectuată pictura tradițională românească. Sin.: *bățicul, ciochia, păpușă.*

BĂTUTUL PE GRATIE, tehnică rudimentară veche, de finisare a țesăturilor, prin batere manuală în apă, precursoare a finisatului în pive. Se efectua în locuri special alese pe cursul unei ape curgătoare cum sunt vadurile cu prundiș (pentru a nu se tulbura apa și murdări țesăturile) și nu prea adânci (max. 1 m.). Două persoane „vâltoreau" (10-12 ore) materialul textil, ținându-l de capete, imersându-l și scoțându-l alternativ, urmărind a realiza o spălare și o îndesire bună. Capetele materialului, care erau mai puțin prelucrate, erau tratate, în final, prin batere cu maiuri (→ **maiu**) de diferite forme și mărimi. Regionalism muntenesc și oltenesc. Sin.: *bătutul pe leasă.*

BĂTUTUL PE LEASĂ, → **bătutul pe gratie**.

BĂȚICUL, → **baschie**.

BDÍCAȘ, piatră dură (adesea cremene) folosită la lustruirea pieselor ceramice nesmălțuite (negre sau roșii), în scopul impermeabilizării sau decorării lor, în olăria tradițională românească. Sin.: *săl de apă.*

BEDREAG, dispozitiv din lemn masiv (butuc) pe care rotarii și alți dulgheri își ciopleau piesele de lemn pe care le realizau (ex.: roțile). Sin.: *scaun de cioplit, trunchi.*

BÉLDIE, tulpină înaltă de plantă. Sin.: *hlujan.*

BEȘCHIE, fierăstrău mare, cu lamă lată, manipulat de doi servanți, folosit în dulgherie, la tăiat bușteni și la realizarea panourilor de lemn pe care se pictau icoane. În lb. maghiară; *bicski*; în lb. bulgară: *bibkija*. Sin.: *joagăr*.

BEZÍR, ulei vegetal, nevolatil, fix, extras – la rece – din semințe sau fructe, prin simplă presare, folosit de pictorii și artizanii români ca vehiculant și liant în vopsele, ca impregnant (cu funcție și de conservant) al lemnului, la realizarea unor materiale întrebuințate în pictura tradițională și, după caz, în alimentație. În pictură, ca și la impregnarea pieselor de lemn, cel mai adesea, a fost folosit fie uleiul de in crud, fie cel sicativat (→ **a fierbe**). Uleiul de nucă, mult mai puțin sicativ decât cel de in, a fost utilizat la „frecarea" unor pigmenți care erau

sicativanți puternici, exemplul cel mai des întâlnit fiind ceruza (→ **alb de icoane**). Sicativitatea uleiului de in extras la rece, odinioară, era mai mare decât la cel extras în vremurile noastre deoarece, în acest caz din urmă, prin continuarea extragerii – cu vapori de apă – se obțin cantități mai mari de ulei, în dauna sicativității. În pictura medievală românească, uleiul de in a fost folosit ca *liant* la realizarea culorilor de ulei sau ca *încorporant* și *liant* la alte materiale (ex. la unele mase adezive utilizate la aurire). Atunci când era întrebuințat la verniuri (→ **vernichíu**), rășinile introduse în compoziția **b.** erau fie foarte solubile (ex. damnarul, colofoniul sau masticul), fie numai solubile (lacca, elemí, sandarácul). Modul de obținere a uleiului de in necesar realizării unor materiale folosite de pictorii români de altă dată era similar celui prin care se obținea uleiul alimentar (→ **oloiniță**). El era de mult cunoscut și practicat în aria europeană. Cele mai vechi amănunte despre utilizarea **b.** în pictura europeană apar în manuscrisul lui Heraclius (secolul X), în cel al presbiterului Theophil (secolele X-XI) și în „tratatul" lui Cennini (secolul XV). Sin.: *ulei bun de sămânță de in, ulei de in crud, ulei de in fiert, ulei de in fiert la soare, unt de in.*

BIJÁRĂ, sculă formată dintr-o bucată subțire de lemn (L = 10 – 15 cm; l = 1 cm; grosimea 1 – 2 cm) la capătul căruia era atașat (cu un fir de cânepă, un tubușor sau o pâlnie mică, realizată din cupru sau din alamă în care erau sau nu erau introduse câteva fire de păr de porc. Acestea depășeau în lungime, marginile tubului sau pâlniei cu câțiva milimetri. O **b.** foarte fină putea fi realizată numai cu două fire de păr de porc. **B.** se înmuia în ceara topită și, apoi, cu aceasta se executa desenul motivelor ornamentale cu care se decorau ouăle încondeiate (→ **a încondeia ouă**). Sin.: *chirșiță, condei, pcișiță, tcișiță, vizaric.*

BIRUÍ, a ~, termen folosit uneori, în manuscrisele tehnice medievale românești și în sensul de a domina, atunci când se urmărea să se arate caracterul dominant al unei culori, al unui pigment sau al unui colorant, într-un amestec în compoziția căruia intra pigmentul sau colorantul respectiv. În lb. maghiară: *birni.*

BLAIȚUCĂR (Blaițuker), acetat de plumb [$Pb(C_2H_3O_2)_2 \cdot 3H_2O$]. În secolul XIX a fost introdus la „frecarea" culorilor – în pictura pe sticlă transilvăneană – alături de uleiul de in și terebentină, ca sicativant. Prezenta avantajul că nu era colorat și nici nu colora materialul realizat, ca alți agenți de sicativare (miniul, litarga) accesibili în acele timpuri. În lb. germană: *Bleizuker.*

BLAIVAIS, → **alb de icoane**. În lb. germană: *Bleiweiss.* Sin.: *blaivais, blaivas venețiatești, blaivas, blevas.*

BLAIVAS, → **blaivais**.

BLAIVAS VINEȚIATEȘTI, → **alb de icoane**. În unele manuscrise românești, termenul apare și sub forma de *balivais venetianeș.*

BLANĂ, termen folosit și pentru a se indica: **1.** o scândură groasă. **2.** panoul de lemn pe care se picta o icoană. **3.** câmp ornamental pe unele piese de port (cojoace) țărănești.

BLEIVAS, → **alb de icoane**.

BLENCUIALĂ, balustrada de scânduri a prispei casei tradiționale românești. Uneori, scândurile erau decorate prin traforare, incizare, pirogravare, vopsire sau prin pictare.

BLEVAS, → **alb de icoane**.

BLICUÍ, a ~, operația prin care pictorii români din evul mediu realizau, în culori deschise (în portrete și compoziții), reliefurile în care erau figurate suprafețe sau părți de suprafețe luminate puternic. Amestecul de culoare cu care se lucra era obținut, de obicei, prin combinarea culorii de bază a elementului pictural respectiv cu ceruză (la pictura pe panouri de lemn și la cea murală executată în tehnica secco) sau cu „alb de var" (la pictura executată în tehnica frescei și în secco). Sin.: *a lamalisa, a face tăriile.*

BLÍCURI, parcele luminate dintr-o lucrare de pictură, dar și cele executate cu culori deschise. **B.** se aplicau peste culoarea de bază care, la rândul său, se aplica peste „proplasm". Sin.: *laméle, tării.*

BLIDAR, **1.** → **rudar**. **2.** Mobilă țărănească în care se păstrau blidele (Banat, Transilvania și Bucovina). Adesea **b.** era decorat prin pictare, încizare, sculptare sau pirogravare.

BOAGÍU, → **boiangiu**.

BOANGIU, → **boiangiu**.

BOHANGÍ, → **boiangiu**.

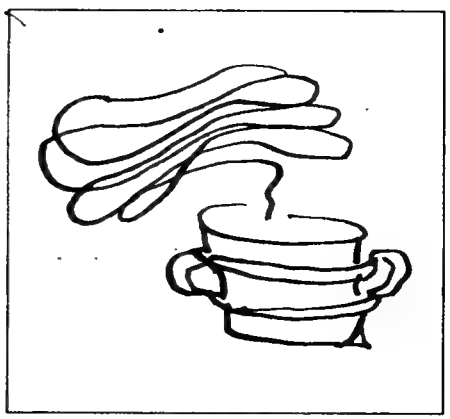
BOB, plantă oleaginoasă din familia Leguminaceae (*Vicia faba L.*), cu flori albe sau trandafirii, păstăi mari și semințe ovale, turtite, bogate în amidon și legumină, folosită în alimentație. Decoctul obținut din păstăile sale, amestecat cu cel al altor specii, se folosea în boiangeria tradițională românească la vopsirea în negru (→ **a negrí**).

BOB DE OREZ (GRÂU). Termenul a fost folosit și pentru a se indica o unitate de măsură populară, în recomandările din manuscrisele tehnice românești. Reprezenta 0,063 – 0,066 g.

BOBOLÓȘ. **1.** Bucată de lut condiționat din care olarul de tradiție modela, pe „roata olarului", o piesă ceramică. **2.** Bulz de mămăligă. Sin.: *boț, botolaș, bruș, cap, gogoloi, gogoloț.*

BOÍ, a ~, operația de vopsire a firelor sau materialelor textile, a pieilor, a lemnului ș.a. Cele mai multe materiale colorate folosite în vopsitoria tradițională românească proveneau din regnul vegetal. Se lucra cu decocturi, infuzii sau (mult mai rar) cu sevă, obținute din următoarele organe vegetative ale unor plante, arbuști, pomi, copaci sau chiar ciuperci: frunze, flori, fructe, tulpină, ramuri tinere, scoarță, muguri sau rădăcini. În rețetele flotelor de vopsire cu care se lucra, intrau și unele materiale anorganice ca

sulfatul feros (→ **calacán**), sulfatul de cupru (→ **piatră vânătă**), sulfatul dublu de aluminiu și potasiu (→ **piatră acră**), cenușa unor plante (ex.: porumbul) sau lemne (ex.: fag, stejar etc.). În rețetele mai vechi, nu apar mordanți sau sunt recomandate unele produse ale economiei casnice ca borșul sau zerul. Mordanții anorganici apar în rețete mai noi (sec. XVII-XVIII). Obținerea unei anumite *culori* se realiza fie prin utilizarea unui singur material tinctorial, fie erau introduse alte 2 până la 4. În ceea ce privește obținerea unei anumite *nuanțe*, aceasta se realiza prin diluarea sau prin concentrarea soluției care constituia flota de vopsire, prin prelungirea sau scurtarea duratei vopsirei (menținerea în contact a materialului textil cu flota) ca și prin culegerea



organului vegetativ furnizor de material tinctorial într-o anumită epocă a anului (într-un anumit stadiu de dezvoltare). Studiul boiangeriei tradiționale românești arată că tradiția tehnică străveche românească înregistrase foarte corect nu numai furnizorii, din flora locală, din care puteau fi obținute materiale tinctoriale ci și epoca anului în care trebuia cules un anumit organ vegetativ, a unui anumit vegetal, pentru a avea certitudinea că el are un conținut maxim de materie colorantă, aceasta având și o calitate corespunzătoare exigențelor (→ **drobiță**, **șolovérc**). În general „calendarul" acesta popular, foarte precis, transmis pe firul tradiției tehnice, era legat de un anotimp, de o lună a anului sau de o sărbătoare din calendarul bisericesc. De asemenea, erau binecunoscute și modul de culegere, de păstrare, de condiționare a materialelor vegetale respective ca și modul în care trebuiau manipulate pentru a se obține cele mai bune rezultate. În rețetele transmise de-a lungul generațiilor, parametrii etapelor tehnologice respective erau diferențiat și precis indicate, ținându-se seama, cu mult discernământ și abilitate tehnică, de complicatele procese care apăreau ca și de natura și exigențele materialului textil care se vopsea (→ **a albăstrí**, **a gălbení**, **a negrí**, **a roșí**, **a verzí**). Sin.: *a învăxia*, *a văpsi*, *a vopsí*.

BOIA, **1.** Culoare. **2.** Fard. **3.** Condiment obținut din ardei roșii uscați și adușí, prin pisare, la o granulație fină. În lb. turcă: *boya*.

BOIANGÍU, lucrător specializat în vopsirea materialelor textile. În lb. turcă: *boxací*. Sin.: *boagíu*, *boangíu*, *bohangí*, *boiengíu*, *boingíu*, *vopsítor*.

BOL, termen generic atribuit unor pigmenți proveniți din argile fine și colorate (roșietice, roșu închis sau verzui-albicioase) în compoziția cărora intră o proporție mare de oxid de fier trivalent sau oxizii altor metale.

Pigmentul respectiv, cunoscut și folosit din antichitate, are o compoziție, o culoare și o nuanță variabile de la un zăcământ la altul. Uneori, în compoziția lui intră, în cantitate mare sau foarte mare, silicați de fier fiind asimilabil „pământului de Sienna". **B.** provenit din alte zăcăminte era constituit din amestecuri de oxid feric necristalizat și diferite argile colorate. În unele manuscrise tehnice românești, **b.** era echivalent cu roșul englezesc (→ **englírod**). A fost întrebuințat atât ca pigment și agent de umplere dar și drept colorant în unele materiale adezive folosite la aurire (→ **amból**), după ce era adus la o granulație foarte fină. În acest caz, era utilizat un **b.** cu o nuanță mai puțin roșietică, ales dintre acele care aveau „vine" albe subțiri și aparente, formate din compuși naturali ai aluminiului (caolin). Dacă acestea erau moi și friabile, se considera că pigmentul era corespunzător necesităților pictorilor. Introducerea **b.** în materialele adezive folosite la aurire avea drept scop constituirea unui fond de culoare care, prin transluciditatea foiței metalice „încălzea" culoarea metalului nobil și o făcea mai interesantă. Acest lucru era necesar mai ales la acele aliaje ale aurului în compoziția cărora intra, într-o proporție mică, și argintul. În pictura tradițională românească, cu **b.** se realizau unele culori standard (→ **ocsíu**, **ocsíu albícios**). Sin.: *bolarmenos*, *bol de Armínia*, *bólos*, *bolós arménos*, *bólos roșu*, *borblament*, *borleman*, *bulearmă*, *englírod*, *sinopia*, *vol*, *volon*, *volos*, *volus*.

BOLARMENOS, → **bol**.

BOL DE ARMÍNIA, → **bol**. Varietatea aceasta de bol era mai onctuoasă, datorită unei proporții ceva mai mari de caolin sau de alți componenți similari.

BÓLOS, → **bol**.

BOLOS ALB, → **alb de Țarigrád**.

BOLOS ARMENOS, → **bol**.

BÓLOS ROȘU, → **bol**. În această varietate, proporția de trioxid feric (Fe_2O_3) era mai mare decât în celelalte varietăți. Uneori, **b.r.** a fost folosit în compoziția unor culori, în locul cinabrului, nereușind niciodată să-l egaleze.

BORBLAMÉNT, → **bol**.

BORLÉMĂN, → **bol**.

BORȘ, **1.** Soluție alimentară, ușor acidă, preparată prin fermentarea în apă, a unor tărâțe de grâu, porumb sau secară sau a tăieteilor de sfeclă de zahăr. O veche rețetă românească de preparare a **b.** este următoarea: 3 p.g. tărâțe de porumb se amestecau cu 1 p.g. tărâțe de grâu într-un recipient special destinat preparării borșului (→ **borșériu**), li se adăuga o „amorsă" de fermentare (→ **huște**) și apă clocotită, sub amestecare viguroasă. Uneori

se adăuga și o crenguță de vișin, pentru a se aromatiza produsul. După începerea fermentării și apariția gustului acru, „borșeriul" era mutat din locul călduros în care se începea operația, în altul mai răcoros. Periodic, pe parcursul fermentării, se îndepărta pojghița albicioasă (→ **floarea borșului**) care apărea la suprafața lichidului. **B.** a fost folosit în alimentație și ca mordant, în boiangeria tradițională românească. **2.** Mâncare realizată cu **b.** În lb. rusă: *borșci*.

BORȘÉRIU, putină în care se prepara borșul.

BORTĂ, **1.** Gaură. **2.** Răsuflătoare, gură de ventilație, horn din partea superioară a unui „cuptor de var" sau „cuptor de oale". Sin.: *goagă, răsuflătoare*.

BOȘCOABE NEGRE DE SOC, fructele socului, din sucul cărora se pregătea o cerneală albastră. Durabilitatea acestei cerneli, în timp, era mai redusă (→ **boz**, **cerneală vânătă**).

BOTOLAȘ, → **boboloș** (2)

BOȚ, **1.** → **boboloș**. **2.** Resturi de cânepă (N-E Transilvaniei).

BOZ, plantă din familia Caprifoliacae (*Sambuculus ebulus L.*) cu flori albe și fructe sferice, negre, bogate în uleiuri volatile, saponine și rășini, folosită în medicina populară și boiangerie. Seva fructelor de **b.** a fost utilizată și la fabricarea cernelii albastre (→ **cerneală vânătă**). În boiangerie, se lucra cu un decoct obținut din fructele coapte ale **b.** atunci când se colora în negru (→ **murîu**), dar și direct, cu seva fructelor culese toamna, după ce erau coapte. În zona Muscel, decoctului respectiv i se adăuga unul obținut din coaja de arin. În toate rețetele folosite, se adăuga alaun și calaican, durata fierberii variind de la o rețetă la alta. În lb. ucraineană: *boz*. Sin.: *bozie*.

BOZAFÉR, termen vechi, folosit, mai ales, în boaingeria tradițională românească, pentru a desemna culoarea cenușie. În lb. turcă: *bozaver*.

BÉZIE, → **boz**.

BRABÁT, → **ciocârlan**.

BRĂDIȘOR, plantă din familia Licopodiaceae (*Licopodium clavatum L.*) care crește la munte, până în zona alpină, folosită în medicina tradițională românească la turnarea fontei (numai sporii; ca decofrant) și la colorarea în verde a firelor și materialelor textile (decoctul din tulpina plantei; → **a înverzí**). Sin.: *Coarda-celor-în-vânt, pedicuță*.

BRĂDUȚ, motiv ornamental folosit în ceramica populară românească.

BREBENI, → **câlți**.

BREZĂTÚRĂ, decorația ceramicii tradiționale românești, executată după modelare, pe piesa crudă, cu suspensii apoase de pigmenți anorganici care, după ardere, își schimbau culoarea. În lb. bulgară: *brjaz* (*breaz*). Sin.: *gătează, înflorire, rușitură*.

BRICEAG DE CONDEIE, cuțitaș cu care se crăpau și se ascuțeau penele de pasăre, pentru a le face utile scrisului. Uneori **b.d.c.** era dotat cu mai multe lame și o mică foarfecă, folosită la îndepărtarea marginilor pergamentelor. Sin.: *cuțitaș, cuțitaș de condeie*.

BRIFTĂ, → **gripcă de dogar**. Regionalism bănățean.

BRIPTĂ, → **gripcă de dogar**. Regionalism bănățean.

BRÂNDUȘĂ DE PRIMĂVARĂ, plantă erbacee din familia Iridiaceae (*Crocus heufelianus L.*), înrudită cu șofranul, folosită în boiangeria tradițională românească sub formă de decoct de flori la colorarea în galben a firelor și țesăturilor (→ **a gălbení**).

BRÂNDUȘĂ DE TOAMNĂ, plantă veninoasă din familia liliaceelor (*Colchicum autumnale L.*) folosită în farmacia și boiangeria românească tradițională. Sin.: *brânduța morților, ceapa ciorii*.

BRÂNDUȘA MORȚILOR, → **brânduță de toamnă**.

BRÂNDUȘĂ MICĂ, plantă din familia Iridiaceae (*Crocus variegatus L.*) din florile căreia se obține un decoct folosit la colorarea în galben a firelor și materialelor textile (→ **a gălbení**). Florile ei erau folosite și la falsificarea șofranului. Sin.: *șofran vărgat*.

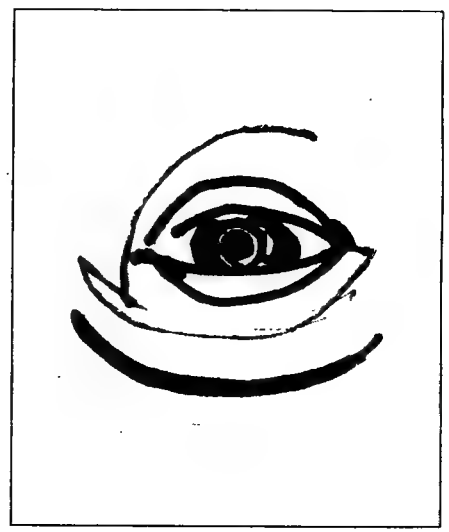
BRÂU, → **bartă**.

BRUSTURE, plantă din familia Compositae (*Arctium lappa L.*) care crește în locurile montane cu umezeală mare, al cărui decoct, în amestec cu alte decocturi obținute din organe vegetative ale altor vegetale, era folosit în boiangeria tradițională românească la vopsirea în negru a firelor și țesăturilor (→ **a înnegrí**).

BRUȘ, → **boboláș** (2).

BUBĂ-N CAP, planta *Artemis tinctoria L.* al cărui decoct, obținut din floarea uscată la umbră și mărunțită prin frecare cu mâna, se folosea, în boiangeria tradițională românească la colorarea în galben a firelor și țesăturilor (→ **a gălbení**). Sin.: *bumbișor*.

BUCILE OCHILOR, denumirea populară a pleoapelor (membranele mobile care protejează ochii). În pictura tradițională românească, când se lucra în tempera **b.o.** erau, mai întâi, pictate cu o „semicarnație" diluată, pe deasupra aplicându-se „carnație". La frescă, se începea cu o culoare de fond, realizată fie numai cu un pigment galben-închis (→ **umbră**), fie cu un amestec de pigment negru și un altul cafeniu (→ **ocră**



închisă). Părțile umbrite se suprapictau cu umbră sau cu un pigment negru. Termen vechi românesc. Sin.: *încheieturile ochilor, melcii ochilor, pleoape*.

BUDÍU, bucată din trunchiul scorburos al unui copac, folosit ca

recipient pentru obținut și păstrat unele soluții folosite în gospodărie (→ **alisavă**), ca stup de albine rudimentar sau ca ghizdurile unei fântâni. Regionalism transilvănean.

BUDUROAIE, **1.** înnăditurâ în lemn, de formă tubulară, amplasată între capacul cazanului de distilat țuica, rachiul și țeava metalică a refrigerentului în care se condensa distilatul (→ **alambic**). Regionalism (Oltenia de nord). **2.** Stup rudimentar, realizat dintr-o buturugă cu miezul putrezit (→ **budiu**). După ce se curăța interiorul acestuia și coaja, cu o unealtă specială (→ **răzușe**), se decupa urdinișul (orificiul de acces al albinelor) și se amplasau niște bețișoare (pe diametrul interior al **b.**) care trebuiau să devină puncte de suspendare a viitorilor faguri. În cursul exploatării, pentru a proteja **b.**, se acoperea totul cu o piatră sau cu o bucată de scândură groasă.

BULEARMĂ, → **bol**.

BUMBAC, **1.** Vată de bumbac folosită la netezirea foiței metalice (→ **a aurí**). **2.** Meșă realizată din vată de bumbac răsucită și folosită la sifonarea supernatantului apărut la prepararea unor pigmenți sau coloranți (→ **cârmâz**). În lb. sârbo-croată: *bumbak*. Sin.: *bumbac nelors*.

BUMBIȘOR, → **Bubă-n cap**.

BUNTATĂU, sculă rudimentară (un bețișor în capul căruia se lega un smoc mic de păr de oaie) utilizată în olăria tradițională românească la depunerea suspensiei apoase de pigmenți pe piesa ceramică proaspăt modelată și nearsă în cuptor.

BURATICÍU, termen folosit în boiangeria tradițională românească, pentru a indica o culoare verde, ca cea a broaștei. **B.** se obținea dintr-un amestec de decoct de drogHiță și borș, în cazul în care se vopsea lână albă. Regionalism nord-moldovean. În lb. germană: *Laubfrosch*. Sin.: *racaleț, răcănel*.

BURDÁC, vas ceramic, cu o formă asemănătoare cu cea a ulcioarelor, etanșat cu dop de plută, de lemn, sau de cocean de porumb, în care se conservau unele lichide folosite de către pictori, pentru a nu li se modifica nedorit concentrația prin evaporare selectivă și parțială a unor componenți volatili sau prin impurificare.

BURETE DE NUC, burete din familia Polyporaceae (*Polyporus squamosus Fr.*), cu o formă de evantai și culoare gălbuie, care crește pe nucii bătrâni, pe ulmi și pe fagi. Prin fierberea **b.d.n.** în apă, se obține o soluție folosită la vopsirea, în galben, a firelor și materialelor textile (→ **a gălbení**). Culoarea obținută este plăcută și durabilă. Cu același decoct, odinioară, se vopseau și pieile utilizate la realizarea decorațiilor cojoacelor, în nordul Transilvaniei. Sin.: *iască*.

BUTAN, trunchiul de copac doborât în pădure, mai înainte de a fi curățat de crengi, fasonat sau transformat în scânduri. Regionalism nord-transilvănean.

BUTUC, → **bedreag**.

BUZE, buzele personajelor tinere din portretele sau compozițiile pictorilor români ai evului mediu erau realizate, la *tempera*, cu un amestec de cinabru (→ **chinovár**) și ceruză (→ **alb de icoane**). Buza de sus era suprapictată cu cinabru neamestecat cu alt pigment. Contururile buzelor se pictau cu un amestec de cinabru și „cólor" (→ **cólor**) iar părțile umbrite cu un pigment negru sau cu unul ocru-închis (→ **umbră**). Buzele personajelor vârstnice se pictau peste un fond realizat cu un ocru (→ **bol**) curat, cu puțină „carnație", contururile fiind executate fie cu bol, fie cu alt ocru închis (→ **ocsíu**). La *frescă*, buzele personajelor se pictau cu bol curat, iar părțile mai luminate cu o suspensie foarte diluată de cinabru sau cu un amestec de bol și carnație.

Ç

CĂCIULĂ, termen care indica și o piatră mare, de formă conică, teșită pe o parte și amplasată în partea superioară a unui cuptor de var, în scopul menținerii boltei, în timpul calcinării pietrei de var. Regionalism oltenesc. În lb. albaneză: *kesüllë*. Sin.: *par*.

CĂDĂȚUIE, ladă confecționată din scânduri de brad, fără capac, în care se efectua hidratarea (→ **a stinge**) oxidului de calciu (→ **var nestins**) și, uneori, desăvârșirea acestei hidratări. Adeseori avea un orificiu de scurgere practicat la o margine, pe una dintre laturile fundului. În cazul preparării unui var destinat realizării unui mortar de frescă (→ **var nestins**), **c.** era amplasată fie deasupra gropii de var, pentru a se transvaza ușor hidroxidul de calciu, după o hidratare sumară, fie – în cazul în care era amplasată în altă parte – transvazarea se efectua cu ajutorul găleților. De obicei, **c.** avea secțiunea orizontală dreptunghiulară, iar cea verticală trapezoidală, cu latura inferioară mai mică decât cea superioară. Atunci când **c.**, era, practic, o „groapă, de var", ea era fie semi-îngropată, fie supraterană. Termen vechi românesc. Sin.: *corâtă, varniță*.

CAFRAȘCĂ, teslă, de formă dreptunghiulară sau curbată, cu care se finisau piesele de lemn cu profile rotunjite. Începutul cioplirii unor asemenea piese se efectua cu securea, continuându-se cu **c.** Regionalism transilvănean.

CAISARGHÍLB, pigment galben-portocaliu, oxid al plumbului (PbO), cristalizat în sistemul rombic, cu aceeași compoziție ca litarga (sistem de cristalizare: tetragonal), având un marcat caracter sicativant. Se obținea fie prin topirea plumbului în aer liber, fie prin oxidarea acestuia în cuptoare cu flacără directă, fie prin încălzirea moderată și oxidarea ceruzei în recipienți ceramici. Cunoscut încă din Egiptul antic, **c.** a fost mult folosit în pictura medievală europeană. În pictura românească a secolelor trecute a fost utilizat mai ales atunci când s-a lucrat în tehnica *secco*. Datorită faptului că este solubil în soluții apoase acide, a fost mai mult sau mai puțin îndepărtat în unele lucrări de pictură vechi, atunci când s-au

efectuat curățiri neinspirate cu oțet. În lb. germană: *Kaisergelb*.

CAL. 1. Bârnă care susține tavanul unei încăperi. Adesea era decorată prin sculptare sau crestare. Denumirea era o legătură – în trecutul mai îndepărtat – cu accepțiunea care urmează. **2.** Motiv străvechi în arta populară din aria românească (figurat din neolitic și epoca fierului, „călărețul trac" al secolelor II-III), în sculptura în lemn și în piatră, în pictura murală, pe lemn și pe sticlă, în ceramică, în piesele textile etc. Ca și în folclorul românesc, **c.** apare și în arta populară cu funcții diferite. Uneori exprima un simbol al purității (ex.: calul alb din fresca Voronețului sau cel al Sfântului Gheorghe), alteori un element ascensional (ex.: icoanele în care este reprezentat Sfântul Ilie, stăpânul fulgerelor și tunetelor). În trecut, apărea și ca element figurat în scopul protejării unei construcții, a unei gospodării sau a unei recolte (ex.: capetele de cal sculptate la capătul consolelor care susțineau acoperișul casei tradiționale sau a bisericilor de lemn ca și pe capătul superior al stâlpilor unor porți sau garduri). Acest din urmă caz, îl găsim mai frecvent în nordul Moldovei, în județele Bacău, Constanța, Argeș, Gorj și Bistrița-Năsăud, Câmpia Munteană, ca loc de trecere și petrecere al popoarelor migratoare de altădată. Amplasarea „capului de cal", la români, este net deosebită de cea pe care o întâlnim în arhitectura popoarelor slave sau germanice (pe „culmea" acoperișului). Cu toate acestea, se întâlnesc și unele excepții de la această regulă. În decorul pieselor textile (îndeosebi în scoarțele maramureșene și oltenești), **c.** este adesea însoțit de un călăreț și este amplasat în câmpul central. În cazul ștergarelor și fețelor de pernă formează la capete benzi decorative în care imaginea calului sau capului de cal se repetă. În lb. latină: *caballus*.

CALACÁN, sulfat feros cristalizat ($Fe_2SO_4 . 7H_2O$), obținut din zăcăminte naturale, cu o culoare verzuie. Calcinat, după pierderea apei de cristalizare, devine incolor. Dacă această calcinare este împinsă mai departe, **c.** trece în trioxid de fier (Fe_2O_3) de culoare roșie. În secolele trecute, a fost folosit la colorarea pieilor și la prepararea artizanală a unor cerneluri negre, a căror bază de rețetă o constituiau compușii acidului tanic sau galic (→ **cerneală neagră**). În lb. greacă: *kalakanthi*. Sin.: *călăcan, calaican, galiscău, vitriol verde*.

CĂLĂCÁN, → **calacán**.

CALAICÁN, → **calacán**.

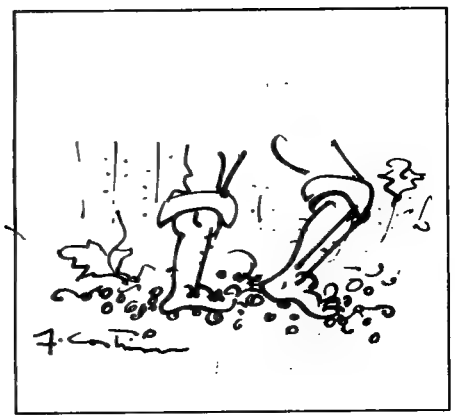
CĂLĂMÁRĂ, recipient mic, de sticlă sau metal, portabil sau de masă, în care se păstra cerneala cu care se scrie. **C.** metalică era prevăzută cu capac iar cea de sticlă avea marginile orificiului răsfrânte în interior, pentru a se împiedica vărsarea accidentală a cernelii. În cazul în care era confecționată dintr-un material metalic (aliaje ale fierului sau ale cuprului; realizată prin turnare,

prin ciocănire sau cu îmbinări mecanice) avea, adesea decorații florale, animaliere, antropomorfe sau geometrice, în relief sau incizate. În lb. greacă: **kalamari** Sim.: *calimáriu, calimáru.*

CĂLAI, termenul a fost utilizat de olarii de tradiție bănățeni și transilvăneni pentru a desemna smaltul.

CĂLĂȘÎT, termen folosit în Transilvania și Banat pentru operația de smălțuire.

CĂLCĂ, **a ~**, **1.** Operația de frământare (cu picioarele) a lutului care urma a fi folosit la modelarea pieselor *ceramice*, cu



scopul de a face materialul respectiv mai moale, mai dens și mai omogen. Se efectua pe o platformă mică, construită din scânduri, peste care se așternea o pânză groasă sau chiar o piele tăbăcită. Oricare ar fi fost suportul utilizat, el era presărat cu nisip fin, pentru a se evita lipirea lutului de acesta. **2.** Operația de zdrobire a strugurilor, prin călcare în picioare, în procesul vinificației practicat în gospodăria tradițională românească. În lb. latină: *calcare.*

CĂLDARE, **1.** Vas, de obicei metalic de formă tronconică sau cilindrică, folosit la transportul sau transvasarea și depozitarea lichidelor. **2.** Recipientul din partea inferioară a unei instalații de distilare rudimentare (→ **alambic**). În el se introducea materia primă. De obicei, era confecționat din cupru. Mărimea **c.** varia după cea a instalației. **3.** Unitate de măsură populară veche a lichidelor (în special laptele) echivalentă cu aproximativ 10 ocale (→ **ocă**). În lb. latină: *caldaria*

CĂLDARE DE VINARS, → **alambic** și **căldare**. Regionalism transilvănean.

CĂLDĂRAR, meșteșugar specializat în confecționarea căldărilor, căldărușelor, tingirilor metalice și tigăilor. Un **c.** executa și spoirea (cositorirea pe cale termică) recipienților amintiți, confecționați din cupru sau aliajele acestuia. Uneori, căldărarii au prelucrat și materiale feroase. Foarte rar, au lucrat și cu fontă. Meșteșugul respectiv apare, în documentele românești, încă din secolul XVII.

CALEOP, unitate de măsură populară, destul de neprecisă, folosită la aprecierea unei cantități de cânepă toarsă. Regionalism moldovean.

CĂLIMÁRIU, → **călămâră**.

CĂLIMÁRU, → **călămâră**.

CĂLIMARA, → **călămâră**.

CĂLIN, arbustul *Viburnum opulus L.*, din familia Caprifoliaceae. Crește prin păduri și locuri

umede. Are fructe sferoidale roșii, cu gust astringent și răcoritor. Seva acestor fructe a fost folosită, în boiangeria tradițională românească, la vopsirea în culoare roșie a materialelor textile.

CÂLȚI, resturi, cu fibră scurtă, separate prin „pieptănare" din tulpinele de cânepă sau de in trecute prin meliță. Ele corespundeau acelor locuri din tulpinele respective unde erau amplasate ramurile. **C.** rămâneau în „piepteni", după ce era separat „fuiorul" și „pacișele". Practic ei rămâneau după o triplă periere și separare. Erau folosiți tocați, la armarea mortarului de frescă (→ **var cu câlți**) în pictura murală și, sub formă de *fire*, în bățeala (bătătura) unor materiale textile mai grosolane și mai rezistente (traiste, lepedee, pantaloni, poale etc.). Sin.: *brébeni, drugălogi, sgrebeni* și *stupă.*

CAMENIȚĂ, → **cuptor de var**. Regionalism nord-transilvănean.

CAMFOR, substanță organică, incoloră, greu volatilă, cu miros specific și gust amar, extrasă din lemnul unui arbore exotic (*Cinnamonum camifora L.*). **C.** este solubil în unii solvenți obișnuiți (alcool etilic, eter). În evul mediu românesc, **c.** era folosit în rețeta unor vernisuri, ca plastifiant, dar și pentru a ușura solubilitatea unor rășini dure. Folosit astfel, introducea dezavan tajul conferirii unei matități deranjante. În lb. greacă: *kamfora.* Sin.: *camfur, cánfor.*

CAMFUR, → **camfor**.

CÂMPURI, Termenul a fost folosit și ca să se indice (**1**) în *pictură*, fondurile unor portrete sau compoziții și (**2**) în *cojocărie*, o parcelă decorată a unei piese de îmbrăcăminte. În lb. latină, *campus.*

CĂNĂBÍU, de culoare roșu-închis sau vișinie. Termenul era mai mult folosit în boiangeria tradițională românească. În lb. arabă: *kuneb.* Sin.: *conabíu.*

CANARÍU, de culoare galben cu nuanțe verzui asemănătoare celei a penelor canarului. Termenul era des folosit în boiangeria tradițională românească (→ **a gălbeni**). Se obținea (numai la vopsirea cânepii, inului și bumbacului) cu un decoct de alior (*Euphorbia Ciparissias L.*) în care se introducea și alaun.

CANDEL, zahăr livrat sub formă de cristale foarte mari, obținute din soluții de zăhar saturate și foarte pure, printr-o cristalizare lentă. **C.** era folosit, drept component cu proprietăți

adezive, în rețeta unor cerneluri, singur sau însoțit de gumă arabică (→ **cerneală neagră**). Utilizarea lui, însă, mărea apreciabil sensibilitatea lui la atacul biodegradativ al cernelurilor, mai ales în perioada anterioară întrebuințării lor, favorizând apariția și dezvoltarea unor colonii fungi. În lb. germană: *Kandel*. Sin.: *cânție, cantión, zahăr candel*.

CÂNFOR, → **camfor**.

CANON, normă făcând parte dintr-un ansamblu se procedee artistice. În linii mari, exceptând pictura pe sticlă țărănească, atunci când **c.** se referea la proporțiile corpului omenesc, în aria românească, a primit puternice influențe orientale (pe filieră atonită-canonul bizantin) și rusești. Dacă în vestul Europei canoanele epocii au variat de-a lungul secolelor, ca și canonul bizantin respectiv, cel românesc nu a variat nici el. În lb. slavă veche: *kanonu*.

CÂNȚIE, → **candel**.

CANTION, → **candel**.

CÂNURĂ, fire scurte de in, cânepă sau lână de calitate inferioară, trase din materiale rămase după dărăcire sau după pieptănare, adică după ce firele bune au fost separate (→ **a melița**). **C.** de in sau de cânepă era folosită, uneori, la armarea mortarului de frescă și la realizarea unor materiale textile care erau tot de calitate inferioară (țoale, traiste, saci, etc.). În lb. latină: *cannula*.

CAOLÍN, → **alb de Țarigrad**. În lb. franceză: *kaolin*.

CAP, → **bobolóș (2)**.

CAPLAMAGÍU, lucrător specializat în auriri și argintări. În limba turcă: *kaplamage*.

CAPRĂ, → **compas**. Termen folosit în dogărie și la confecționarea fluierelor.

CAPRĂ MICĂ, daltă metalică (lamă tăietoare de cca. 4 mm), cu un anumit profil, folosită la decoratul unor piese de lemn (ex.: fluiere).

CARABOÍA, **1.** Sulfat de cupru, de fier sau de zinc, natural. **2.** Vitriol. În lb. turcă: *karaboya*.

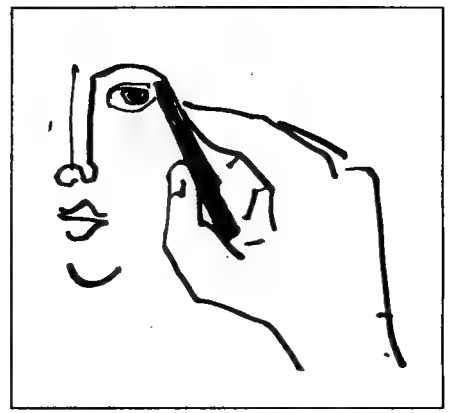
CĂPȘUNÍU, de culoare roșie asemănătoare celei a căpșunii. Termenul a fost utilizat mai mult în boiangeria tradițională românească.

CARAGÉ, de culoare neagră, puternică. Termen folosit mai mult în boiangeria tradițională românească.

CĂRBUNE, în afara sensului în care este folosit curent, se mai indica prin acest termen și materialul foarte bogat în carbon – în formă de băghetă – cu care desenau pictorii. Materia primă pentru obținerea **c.** folosit în pictură, în evul mediu românesc, era lemnul (uscat și fără părți putrezite) de alun, salcie, tei și vonicer, în timp ce pictorii atoniți medievali foloseau numai lemnul de mirt și de vonicer. **C.** era obținut printr-o tehnologie simplă în cursul desfășurării căreia lemnul era incomplet ars. Se începea cu crăparea în 4-5 așchii mari și groase a bucăților de lemn folosite ca materie primă. Așchiile obținute se ciopleau apoi cu un cuțit, pentru a fi aduse la o

secțiune aproximativ circulară și la un diametru corespunzător (5-10 mm.) Baghetele astfel obținute se introduceau într-o oală care, după umplere se acoperea cu o cârpă și se etanșa cu lut înmuiat în apă. După uscarea lutului, oala se introducea într-un cuptor care, în prealabil, fusese încălzit prin arderea pe jumătate a unei încărcături de lemne corespunzătoare capacității sale. Se menținea oala în cuptor până când dispărea flacăra produsă de arderea gazelor emanate de baghetele de lemn în cursul carbonizării avansate a lemnului din care erau constituite. După scoaterea recipientului din cuptor, acesta era îngropat în cenușă sau în pământ uscat și rece. Cărbunii de desenat erau scoși din oală numai după ce aceasta se răcea, pentru a se evita aprinderea și arderea lor completă, atunci când, incandescenți fiind, ar fi luat contact cu aerul. Dacă, dintr-un motiv sau altul, se urmărea să se obțină mai repede cărbuni de desenat, baghetele de lemn formate din cuțit erau învelite în hârtie sau cârpe, legate cu sârmă și astfel erau introduse direct în spuza fierbinte. Erau menținute acolo până când nu mai degajau gaze. După aceea, erau răcite, tot astfel cum se proceda în varianta tehnologică descrisă anterior, din aceleași motive și urmărindu-se realizarea acelorași obiective. În lb. latină: *carbo-nis*.

CĂRBUNE DE STEJAR, pigment negru, realizat din cărbune de lemn de stejar obținut prin arderea incompletă a lemnului respectiv și aducerea produsului obținut la o granulație foarte fină.



A fost folosit în pictura tradițională românească la alcătuirea „proplasmului" și, în general, în acele culori închise în care era interesantă introducerea unui pigment negru, cu o nuanță albăstruie, care-i conferea un farmec inegalabil. Indicarea și folosirea acestui material în realizarea anumitor culori, de către pictorii evului mediu românesc, arată și ele desăvârșita abilitate tehnică și harul artistic al acestor artiști populari. Termen vechi românesc.

CĂRBUNÍU, de culoare neagră, similară cu cea a cărbunelui.

CÂRJE, instrument de lemn, folosit în olăria tradițională românească la modelarea și finisarea interioară a vaselor cu gât îngust în care nu se putea pătrunde cu mâna. Regionalism nord-vest transilvănean. Sin.: *cioacă*.

CÂRJE DE RAS, → **gripcă**. Regionalism.

CÂRMÂZ, → **carmin**. În lb. turcă: *kârmâz*.

CÂRSTEI, → **ciocârlan**.

CÂRLIȚĂ, ladă mare de lemn în care olarii de tradiție transilvăneni își păstrau argila condiționată, în așteptarea modelării ei.

CARMIN, colorant organic natural cu o culoare roșie foarte vie. În Țările Române era importat. A început să fie folosit de pictori în ultimele trei-patru secole. Se extrăgea din gogoșile insectei Coșenila (*Coccus-cacti*) care trăiește în America Centrală. O insectă similară (*Coccus ilicic*), care trăiește pe o specie de stejar (*Quercus coccifera*) furnizează și ea același colorant. Insectele amintite erau culese în perioada ouării, ucise prin opărire cu apă clocotită, uscate și aduse – prin pisări și cerneri repetate – la o granulație foarte fină. Principalul colorant din această materie primă este acidul carminic ($C_{28}H_{14}O_{16}$), de culoare purpurie, solubil în alcool etilic și apă. În soluțiile bazice este colorat purpuriu. Un adaos foarte mic de alaun virează culoarea în roșu-stacojiu, separându-se în același timp un precipitat. Extracția colorantului se efectuează prin fierbere în apă sau într-o soluție – obținută prin fierberea a 2 p.g. ceapă, la 0,5 p.g. apă curată – și o filtrare ulterioară a materiei prime amintite adusă la o granulație foarte fină. După o primă undă de clocotire, se corecta nuanța prin introducerea unei cantități de șofran. Se continua, apoi, fierberea (cca. 1 oră), se adăuga soluției o cantitate mică de alaun (→ **piatră acră**) pentru a se ușura separarea componentului solid aflat în suspensie și pentru o ușoară virare a nuanței. Se efectua, după aceea, o filtrare sumară, printr-un material textil des. După o decantare a lichidului – operație care urma unei sedimentări de 24 ore – se îndepărta cea mai mare parte a supernatantului, cu o lingură, în 2-3 etape. Eliminarea totală a supernatantului se efectua, ingenios, prin introducerea unei meșe – realizată din fire de bumbac sau de lână răsucite – care se introducea cu un cap în lichidul colorat în timp ce celălat cap se răsfrângea peste marginea recipientului similar ca într-o veche tehnică vest-europeană nepreluată mecanic. Se lucra ferit de influența directă a radiației solare pentru ca să se evite degradarea colorantului. Sin.: *carminlac, cârmâz, gană, grană, țugă*.

CARMINLAC, → **carmin**.

CARNAȚIE, culoarea pielii umane. **C.** se realiza, în pictura tradițională românească, la *tempera*, dintr-un amestec de ocru (→ **ohră de Vinețiia**), ceruză (→ **alb de icoane**) și cinabru (→ **chinovár**). Mai înainte de a fi introdus în culoare, cinabrul era spălat (amestecare, sedimentare și decantare) cu apă curată, de câteva ori. Introducerea cinabrului în această culoare este o practică mai nouă. În secolele mai îndepărtate, în locul lui se folosea un pigment argilos (→ **bol**) roșietic

care conținea un procent mai mare de trioxid feric. Desigur, frumusețea deosebită a cinabrului nu se putea compara cu cea a celuilalt pigment. Introdus în amestec, însă, cinabrul aducea riscul înnegririi, în timp, a lucrării (→ **chinovár**). Atunci când nu s-a folosit cinabrul, **c.** se obținea fie cu amestecul amintit anterior fie cu un altul obținut prin amestecarea ceruzei, bolului și unui ocru deschis. **C.** se aplica, la tempera, peste un fond de culoare (→ **proplasm**) și o semicarnație (→ **glicasm**). Semicarnația se aplica, pe suprafața respectivă, din ce în ce mai diluată, astfel încât, în vecinătatea conturului, nu se vedea decât proplasmul. După aceea se punea **c.** în strat mai gros în părțile în relief, către contururi subțiindu-se din ce în ce mai mult. La fețele *personajelor vârstnice* se aplica o **c.** mai accentuată pe riduri, iar la cele *tinere*, pe pleoapele ochilor. Părțile cele mai luminate ale fețelor și membrelor se suprapictau cu un amestec de **c.** și ceruză, creindu-se astfel impresia unui relief. La *frescă*, **c.** se realiza fie dintr-un amestec de alb de var (→ **var de tencuială vechie**), ocru și cinabru (sau un amestec de cinabru și ghiulbahar), fie din altul realizat cu același „alb de var" amestecat cu un ocru închis (→ **ohră de Thasos**) și bol, fie, în sfârșit, dintr-un alt amestec de ocru (→ **ohră de Sf. Ana**), „leaspede verde de zid" (sau ocru verde) și „var de tencuială vechie". Amestecurile respective se realizau astfel încât să nu fie nici prea roșii, dar nici prea verzui (indicație consemnată în erminii). Ultima variantă, practicată, probabil, din secolele îndepărtate, era similară cu cea folosită și de pictorii italieni și catalani ai epocii romanice și a celor care le-au urmat lor, până cel puțin în secolul XV (vezi „tratatul" lui Cennini). **C.** se aplica pe o jumătate de frunte, pe nas, pe pleoape, pe obraz, pe urechi, pe barbă (la *personajele tinere*), în locurile mai luminate. Se repeta aplicarea **c.** fără a se mai intercala o scliviseală. Se observă, deci, o oarecare deosebire între modul în care se realiza **c.** în evul mediu timpuriu european și cel în care lucrau pictorii români. În manuscrisul său, presbiterul Theophil (sec. X-XI) recomanda să se introducă în culoarea respectivă puțină litargă proaspăt preparată, cinabru și ceruză. Practic, însă, amestecându-se în ambele cazuri aceiași pigmenți, modul în care lucrau pictorii români prezenta avantajul că, în parte, reducea la minimum riscurile care apăreau dacă săruri de plumb erau folosite în proporție mai mare. Spre deosebire de pictura murală rusească și europeană din evul mediu timpuriu, în Țările Române nu se foloseau nuanțe diferite de **c.**, la fețe, piept, pântece, mâini și picioare. Sin.: *carne, pieliță, sarcă*.

CĂRNÍU, de culoarea cărnii.

CĂRSÁP, veveriță (*Sciurus cinereus sau vulgaris*). Din părul cozii acestui animal se realizau pensule foarte subțiri (rotunde și

late) (→ **condei**) care erau folosite de pictori în activitatea lor. Coada de **c.** uscată și presată era utilizată la sclivisire, în auriri (→ **a aurî**). În lb. turcă: *kansak*. Sin.: *sângeap* și *sângép*.

CÂRSTÉI, → **ciocârlan**.

CÁSIE, **1.** Vopsea roșie realizată cu un colorant vegetal exotic. **2.** Scorțișoară.

CASTAN BUN, arborele *Castanea sativa Mill.*, din familia Fagaceae. Crește în zona subcarpatică din Oltenia și în jurul orașelor Baia Mare și Herculane. Decocturile din coajă sau fruct de **c.b.** au fost folosite în boiangeria populară românească iar cele de scoarță la argăsirea pieilor.

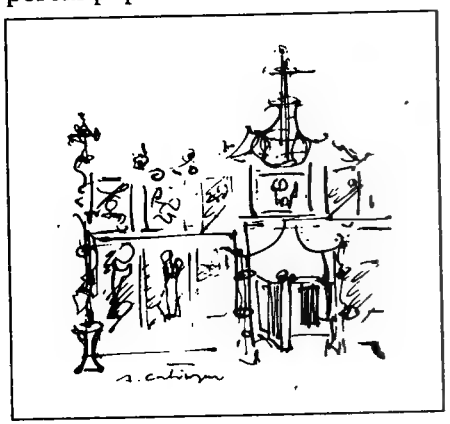
CASTAN SĂLBATIC, arborele *Aesculus hippocastanum L.* din familia Hippocastaneceae. Decoctul de scoarță a fost folosit în boiangeria tradițională românească și în tăbăcărie.

CĂȘÚLĂ, **1.** Mortar realizat din var supracalcinat – cules de pe vatra cuptoarelor de var – și apă. Era utilizat ca izolant termic, în partea superioară a cuptoarelor folosite la calcinarea varului, deasupra pietrelor amplasate peste bolovanii de carbonat de calciu natural, într-un strat de 10-12 cm (→ **cuptor de var**, **piatră de var**). Regionalism. Sin.: *maldór*, *maltár*. **2.** Glugă lungă din pănură albă, ornamentată numai cu ciucuri, folosită pe timp rece și ploios, dar și la transportul alimentelor sau a unor obiecte.

CATAPETEASMĂ, → **iconostas**.

CĂTUȘĂ, stinghie cu care se fixa, uneori, roata olarului de masa de lucru (→ **tăpșanul roții**). Sin.: *jug*.

CAȚAVEICĂ, **1.** Mistrie triunghiulară folosită la tencuire, pentru nivelarea mortarului. **2.** Articol vestimentar feminin în portul popular românesc.



CĂTÍNĂ, arbustul *Tamarix ramosissima Led.* din familia Tamaricaceae, care crește în locuri umede și soluri aluvionare. Decoctul obținut din ramurile verzi era utilizat pentru obținerea unei culori negre în boiangeria tradițională românească iar cel obținut din scoarță și rădăcină la argăsirea pieilor.

CĂTÍNĂ ROȘIE, arbustul *Miricaria germanica L.*, din familia Tamaricaceae, care crește în locurile umede din regiunile deluroase. Decoctul din scoarța de **c.r.** era folosit la argăsirea și vopsirea pieilor, în negru.

CATION, → **candel**.

CAZAN NESPOIT, recipient mare, cu două toarte laterale, realizat din cupru (→ **aramă**) necositorit. În **c.n.**, se efectua prepararea unor materiale necesare

pictorilor, boiangiilor și altor îndeletniciri tehnico-artistice tradiționale românești, atunci când cantitatea produselor respective era mare.

CEAM-SACĂZ, colofoniu, reziduu, rășinos obținut la distilarea rășinii unor conifere, după ce au fost recuperate sau numai îndepărtate esența și uleiul de terebentină. Material casant, cu aspect sticlos, are o culoare care merge de la galben-deschis până la brun, nuanțele variind în funcție de proveniența și puritatea materialului. **C.S.** a fost folosit, îndeosebi, la realizarea unora dintre verniurile utilizate de pictorii români ai secolelor trecute și a unor lacuri incolore folosite în alte îndeletniciri. O parte era procurat din import, având o calitate mai bună și era mai pur (→ **ceam-sacâz de cel bun albu**). O altă parte era extrasă din rășina unor conifere care creșteau în teritoriul românesc (→ **pégulă**). De obicei, acest ultim tip de rășină – atunci când era introdusă în rețeta unui verniu – era amestecat și cu altă rășină (adesea cu sandarac). Verniurile în componența cărora a intrat **c.s.** s-au resimțit proporțional cu concentrația lor în colofoniu, sub acțiunea spectrului solar (ușoară colorare în brun) și a umidității (voalări și fisurări). În verniurile în care, pe lângă colofoniu, intra și ulei de in (→ **vernic de ulei**), riscurile oferite de respectivele dezavantaje au fost mult diminuate, plasticitatea filmului creat mărindu-se apreciabil (nu au apărut fisuri fine). În lb. turcă: *çam-sacăz*. *Sin.: ceam-sacâz de cel bun albu, colofonion, geam-sacâz, geam-sacăz albu, pegolă, pegulă, sacâz, sacâz albu curat, sacâz bun, sacâz se Vinețiia și smoală albă.*

CEAM-SACÂZ DE CEL BUN, → **ceam-sacâz**. Colofoniu de calitate foarte bună, incolor, sau cu o culoare galben-pal, provenit, în general, din import. În unele rețete mai pretențioase de verniuri, a fost folosit singur. În altele, era introdusă și o cantitate egală de colofoniu obținut din rășini de conifere indigene (→ **pegol**), în scopul ieftinirii verniului.

CEANÁC, recipient realizat din lut ars, cu dimensiuni mari, smălțuit integral – în interior – și parțial – în exterior –, în care se efectuau diferite operații în gospodărie și în ateliere. În unele regiuni, termenul a fost folosit și pentru a se indica un blid sau o strachină de dimensiuni mai mici. În lb. turcă: *çanak*. *Sin.: cenác.*

CEAPA CIORII, → **brândușă de toamnă**.

CEARĂ, ceară de albine, material obținut prin topirea fagurilor produși de albine. Are culoare gălbuie, gust specific și punct de topire relativ scăzut (60-63°C). **C.** naturală conține totdeauna urme de miere și alte impurități. Uneori, **c.** se purifica prin topire repetată și răcire în apă rece (→ **ceară albă**). Era folosită foarte rar ca încorporant, în unele paste adezive utilizate la auriri (→ **ambol**) ca strat protector al unor opere de artă și, mult

mai rar, la realizarea culorilor cu care se lucra în encaustică. Foarte mult, mai ales în trecut, a fost folosită la confecționarea lumânărilor. Apicultura a fost practicată în aria românească din cele mai îndepărtate secole. Unele tipuri de ștubeie primitive (→ **buduroaie, coșniță**) au mai fost utilizate în aria românească, până în ultimele decenii, ca și unele dispozitive de stors ceara (→ **oloiniță**). În lb. latină: *cera*.

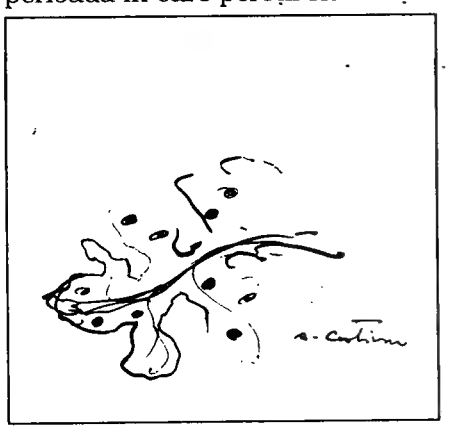
CEARĂ ALBĂ, ceară de albine (→ **ceară**) decolorată prin expunere la radiația solară și din care erau îndepărtate impuritățile prin topire repetată (în vase ceramice smălțuite), urmată de vărsarea – în fir subțire – a lichidului în apă rece. Cu cât grosimea bucăților de ceară care se expuneau la soare era mai mică, cu atât albirea era mai rapidă și mai pronunțată. **C.a.** era folosită la iluminatul locuințelor, sub formă de lumânări, doarece acestea dădeau o lumină mai puternică și emiteau mai puține substanțe volatile care viciau aerul. Era utilizată, de asemenea, în compoziția unor leacuri populare ca și în unele materiale folosite de către pictori. Încă dinainte de secolul XVIII sunt atestate documentar întreprinderi care albeau ceara în întreaga arie românească. Sin.: *ceară albită*.

CEARĂ ALBITĂ, → **ceară albă**.

CEARĂ GALBENĂ, ceară de albine (→ **ceară**), sumar curățită prin topirea materialului brut în apă clocotită, răcită și retopită. Încă din antichitate a fost folosită la lucrările în encaustică.

CEAS, termenul nu a fost folosit numai în sensul curent, de instrument cu care se măsoară timpul sau unitate de măsură a timpului. În unele expresii („mult ceas" = mult timp) din manuscrisele tehnice românești de altădată se indica astfel și o perioadă nedeterminată de timp, perioadă care trebuia realizată, fără ca durata ei să aibă o importanță prea mare în procesul tehnologic respectiv. În lb. slavă: *ceasu*.

CECÍDII, excrescențe sferice, bogate în compuși ai taninului, care apar pe frunzele sau ramurile tinere ale unor specii de stejar, ca urmare a înțepăturilor și depunerii ouălor unei specii de viespe (*Cynips Sp.*). Erau folosite la fabricarea cernelurilor negre (→ **cerneală neagră**) și a unor produse cosmetice utilizate la înnegrirea sprâncenelor. **C.** erau culese mai înainte ca insectele apărute în ouăle depuse în ele să le fi părăsit, adică în acea perioadă în care pereții lor conțin



un procent maxim de compuși tanici. Spre deosebire de cum se proceda la Athos, ulterior culegerii și uscării, ele erau pisate și aduse la o granulație foarte fină, extrăgându-se apoi – prin fierbere în apă – compușii interesanți. În soluțiile astfel obținute, se găsesc, în proporție mare acid tanic și tanați și, în proporții mai mici, alți compuși (acizii galic, elagic și luteogalic, gume, amidon, lignină, zaharuri etc.). Tanații se remarcă prin culoarea închisă a precipitatelor pe care le dau cu sărurile feroase. Sin.: *chichíde, colțáni, gogoși, gogoși de Alep, gogoși de ristic, gogoși de stejar, răstic, ristic*.

CENÁC, → **ceanac**.

CENÚR, → **cășúlă**, **cuptor de var**.

CENUȘARE, șervete realizate din fire de in de calitate mediocră (→ **feștile**). Regionalism.

CEPÍ, **a ~**, a curăța de crengi, în pădure, copacul doborât în vederea realizării unui buștean. Sin.: *a cepui*.

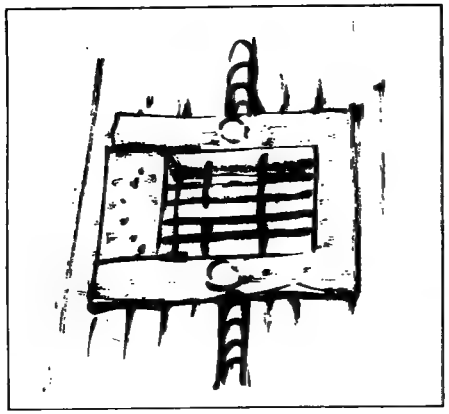
CEPUÍ, **a ~**, → **a cepí**.

CERCA, **a ~**, operația sau operațiile de determinare a caracteristicilor tehnice sau a calității unor materii prime sau materiale (→ **a cerca spirtul**).

CERCA SPIRTUL, **a ~**, operația de testare a concentrației unei soluții etilice apoase (→ **spirt**), în atelierele „zografilor" români ai evului mediu, în scopul conducerii distilării până la obținerea unui „spirt" corespunzător exigențelor tehnologiilor de realizare a materialelor în compoziția cărora urma să intre. Erau practicate două teste. Ambele erau cunoscute, probabil, anterior secolului al XVIII-lea și prezentau o importanță mare pentru prepararea verniurilor alcoolice (→ **vernic de rachiu**) deoarece numai în soluții etilice concentrate se obținea o solubilizare satisfăcătoare și completă a rășinilor utilizate. Cele două teste erau, de fapt, două variante tehnologice. În *prima*, se aprindea „spirtul" într-o lingură. Dacă concentrația acestuia era convenabilă (cel puțin egală cu a azeotropului etilic 96% – cum am spune astăzi), întreaga cantitate de lichid din lingură trebuia să ardă și, în final, să nu mai rămână lichid. În cea de-*a doua* variantă, în soluția alcoolică se punea și puțin praf de pușcă. În aceleași condiții, după arderea întregii soluții alcoolice, trebuia să se aprindă praful de pușcă, dovedindu-se astfel că, în lingură, nu a mai rămas apă, după evaporarea și arderea azeotropului etilic sau, spus altfel, că „spirtul" are o concentrație cel puțin egală cu a acestuia. La ambele variante se paote admira nu numai simplitatea ci și precizia. Trebuie remarcat de asemenea că, la nivelul dotării disponibile în epocă, se obținea cam aceeași concentrație etilică, în „rachiu", ca și cea care se poate obține astăzi cu aceeași aparatură.

CERCEVÉA, cadru de lemn în care era fixat (**1**) un geam sau (**2**) o lucrare de pictură. La *icoanele pe sticlă*, ramele erau simple sau cu motive geometrice crestate, cel mai adesea erau confecționate din lemn de brad și, mai rar, din lemn

de stejar, paltin, prun etc. Uneori erau colorate numai cu baiț, alteori erau vopsite (cenușiu, negru, albastru, cafeniu sau violet-închis) sau decorate, prin



pictare cu figuri geometrice, motive florale sau aștri. Gama culorilor folosite în acest din urmă caz era foarte restrânsă. Cel mai adesea, decorațiile respective erau similare cu cele realizate pe „lăzile de zestre" sau pe mobila pictată transilvană. Pentru a se exclude riscul ca sticla, mișcându-se, să se frece de ramă sau de capacul de lemn protector al acesteia și să fie afectat stratul pictural, a fost adesea fixată, în ramă, în ținte de tipul și de mărimea celor pe care le folosesc geamgii din zilele noastre. Capacul protector al ramei era realizat prin acoperirea dosului acesteia cu bucăți de scândură subțiri, șindrilă sau chiar fâșii de coajă de copac. Acestea erau prinse în rama propriu-zisă cu ținte de lemn. Într-un singur centru de iconari (Lancrăm) au fost semnalate rame care, împreună cu capacul-apărătoare, erau confecționate dintr-o singură bucată de lemn, prin cioplire. Între geamul pictat și capacul protector al ramei, uneori, tot în scopul protejării stratului pictural dar și pentru amortizarea șocurilor mecanice, se introduceau bucăți de hârtie. În ultimele decenii, cercetarea unor asemenea bucăți de hârtie (acte, file de manuscrise vechi, pagini cu gravuri etc.) a condus la unele descoperiri interesante pentru cultura și istoria românească. În lb. turcă: *çerçevé. Sin.: gergevéa, giurgiuvéa, ramă.*

CERÍME, **1.** Tavanul galeriilor de mină. **2.** Pictura de pe bolta unui lăcaș de cult ortodox român.

CERÍU, nuanță de galben asemănătoare celei pe care o are ceara de albine. Termen folosit în boiangeria tradițională românească.

CERNEALĂ, **1.** Soluție apoasă, fluidă sau vâscoasă, colorată, folosită la scris sau tipărit, în compoziția ei intrând unul sau mai mulți coloranți sau pigmenți – în soluție sau în suspensie –, unul sau mai multe materiale adezive și un desinfectant (rachiu sau oțet) care, de multe ori, avea și un rol de fluidizant, mărind în același timp, viteza de uscare a cernelii. În evul mediu, cele mai folosite cerneluri de scris au fost cele de culoare neagră (→ **cerneală neagră**). S-a mai lucrat, însă, și cu cerneluri roșii (→ **cerneală roșie**), la frontispicii de capitole, la inițiale și la sublinieri și, mult mai rar, cu unele albastre (→ **cerneală vânătă**) sau verzi (→ **cerneală verde**). Uneori a intrat în compoziția cernelurilor și alaunul (→ **piatră acră**), având rol de dedurizant, de limpezire a soluțiilor sau de menținere a unei suspensii. Deseori, la realizarea cernelurilor a fost utilizată numai apa de ploaie (duritate foarte scăzută, puritate remarcabilă etc.). În evul mediu românesc, *controlul calității* cernelurilor se efectua numai prin verificarea fluenței la scriere. **2.** Soluție neagră, folosită în boiangerie pentru colorarea în negru a materialelor textile. **3.** Vopsea neagră obținută cu diferiți pigmenți negri. În lb. rusă: *crunila.* Sinonim (accepțiunea a treia): *linău, mavró, negreală.*

CERNEALĂ BOL, culoare standard neagră, cu nuanțe albăstrui, roșietice sau cafenii, folosită în pictura românească tradițională. Uneori a fost obținută amestecând „bolos" cu „chinoroz". A fost utilizată mai mult la trasarea contururilor și la închiderea culorii cu care erau umbrite fețele personajelor din portrete și compoziții. În recomandările manuscriselor tehnice românești (→ **erminie**), nu se face o distincție prea netă între **c.b.** și „ocsíu".

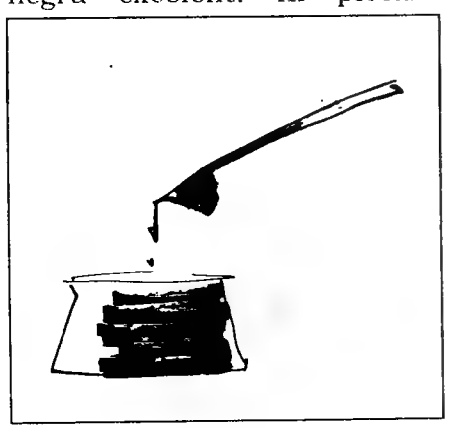
CERNEALĂ DE FUM, vopsea neagră realizată cu negru de fum (→ **funingine**) sau cu o pulbere foarte fină de cărbune, obținută prin arderea incompletă și controlată a unor anumite esențe lemnoase (→ **cerneală de coajă de mesteacăn**, **cerneală de oase de persecă**, **cerneală de stejar**, **cerneală de viță**) sau a oaselor. Încă din antichitate era cunoscută și utilizată o gamă mare din acești pigmenți, fără ca astăzi să ne putem da seama cu câtă abilitate tehnică și simț coloristic erau utilizați. Nici marii maeștrii ai evului mediu european nu au utilizat o gamă tot atâtde largă. Astfel, Rembrandt sau Rubens, au folosit, în cele mai multe cazuri, numai pigmentul obținut prin arderea incompletă a fildeșului. Pictorii români medievali cunoașteau și utilizau cu mult har nuanțele ușor diferite ale acestor pigmenți negri obținuți, prin aceeași tehnologie, din materii prime diferite. În erminiile românești, nu numai că este atestată utilizarea unui număr mare din acești pigmenți ci poate fi observată o precizie impresionantă în indicarea pigmentului care trebuie introdus într-un anumit amestec de culoare. Standardizarea aceasta a nuanței apare deosebit de precisă și de surprinzătoare. Astfel, la realizarea culorii „mavrá deschisă", utilizată la frescă, se recomanda a se folosi un pigment negru obținut din „coajă de nucă arsă", în timp ce la „levkon ocsíu" (un liliachiu deschis) era recomandată introducerea unui pigment negru obținut prin arderea incompletă a sâmburilor de piersică. În schimb, figurarea pupilelor se recomanda a se executa cu un negru de fum obținut tot prin arderea incompletă a altei materii prime (o rășină). În acest ultim caz,

puterea de acoperire a pigmentului era mare. Tot astfel, culoarea standard numită „linău" se realiza amestecând „alb de var" cu un alt pigment negru care se obținea din lemn de stejar sau corzi de viță de vie, tot prin combustie parțială. La pictura executată pe *panouri de lemn*, însă, în cele mai multe cazuri s-a folosit numai un negru de fum obținut prin arderea incompletă a unor rășini sau a unor reziduuri organice. La cerneala neagră de scris **c.d.f.** a fost folosită mult până prin secolul XVIII. Termen vechi românesc. Sin.: *cerneală de coajă de mesteacăn, cerneală de târg, chinăraus, chinărúț, chinorós, chinorúz de târg*.

CERNEALĂ DE OASE DE PERSECĂ, pigment negru, obținut prin arderea incompletă a sâmburilor de piersică. Cunoscut și utilizat încă din Grecia antică (Polignot), a fost folosit și în fresca românească medievală, până în secolul XIX. Sin.: *cerneală de persecă*.

CERNEALĂ DE OS, pigment obținut prin combustia incompletă a oaselor (piroliza oseinei), cu un conținut mare în carbon. În evul mediu al Vestului european, a fost mult utilizat de mari maeștri ca Rembrandt, Rubens, Ingres etc. În acea epocă, în aria românească a fost mai puțin folosit. Nu apar mărturii că ar fi fost folosit și ca decolorant sau sicativant al uleiului de in sau de nucă, în Țările Române, așa cum s-a procedat în atelierele de pictură vest-europene medievale. Sin.: *cerneală de os, praf de os negru*.

CERNEALĂ DE VIȚĂ, pigment negru, cu o ușoară nuanță albăstruie specifică, obținut prin arderea incompletă a coardelor de viță de vie. Combustia respectivă se efectua în vase ceramice introduse și arse, în sobe mici sau în jar, în ritm lent. Coardele de viță erau introduse legate, în mănunchiuri mici în vasele amintite. După ardere și răcire, cărbunele obținut era mărunțit – prin „frecare" pe „leaspede" – și, după cerneri repetate, era adus la o finețe de granulație corespunzătoare exigențelor pictorilor de tradiție români. A fost cunoscut și folosit din antichitate. În Grecia antică, Polignot l-a utilizat alături de alți pigmenți negri obținuți prin arderea parțială a altor materiale organice (sămânță de in, sâmburi de piersică, coji de migdale etc.). În rețetele din manuscrisele medievale occidentale apare ca „nigrum optimum" fiind prezentat ca un pigment negru excelent. În pictura



românească medievală a fost utilizat cu mult har artistic în frescă, la realizarea unor griuri reci de un farmec inegalabil. La pictura pe panouri de lemn, când a fost introdus și în culorile realizate cu ulei de in, acestea s-au resimțit datorită acțiunii sale sicativante mediocre (→ **cerneală de fum**). Termen vechi românesc.

CERNEALĂ NEAGRĂ, cerneală de culoare neagră folosită la scriere și imprimare. Materiile prime folosite la realizarea **c.n.** erau numeroase, în aria românească. Dar cele mai folosite cerneluri negre au fost, probabil, acelea obținute din compuși ai acidului tanic cu fierul. Rețetele folosite la asemenea cerneluri au fost semnalate de unele manuscrise grecești încă din secolele IV-V. î.Hr. iar, ulterior, de scrierile lui Plinius cel Bătrân, Vitruvius și Dioscoride. Nu știm, încă, data la care au început să fie folosite în aria românească. La realizarea acestor cerneluri erau folosite ca materii prime, gogoșile de ristic (→ **cecidii**), furnizoare de compuși tanici naturali, sulfatul feros (→ **calacán**), furnizor al cationului feros (component neapărat necesar apariției unui compus chimic negru), gumă arabică (→ **clei de piatră**) sau unele cleiuri vegetale autohtone (substanțe care asigură nu numai aderența cernelii la hârtie ci și menținerea în suspensie a compușilor tanici colorați), decocturi ale unor materiale vegetale (scoarță de măr pădureț, de arin negru etc.) și un solvent – încorporant (cel mai frecvent vinul alb dar și apa, un amestec de vin și apă sau de oțet în apă). Uneori, se introducea și alaun (→ **piatră acră**), ca dedurizant și, mult mai rar, clorura de sodiu (sare de bucătărie) ca un conservant. În aria românească, la prepararea acestui tip de cerneluri negre, din punctul de vedere al materiilor prime folosite, se mergea pe una din două variante tehnologice. În *prima* variantă, o sare feroasă (calaicanul), reacționa cu materialele tanante vegetale (conținute într-un decoct obținut din gogoșile de ristic) și cu unele materiale mucilaginoase care le însoțesc. În cea de-a *doua* variantă, aceeași soluție (cu o proporție de compuși tanici mai mică), era amestecată cu un decoct de coajă de măr sălbatic (apă: decoct coajă = 1: 1,5 p.g.), de arin alb și negru sau de frasin. În *prima* variantă, *etapele tehnologice* erau: aducerea componenților solizi la o granulație foarte fină (prin mărunțiri alternate cu cerneri repetate), amestecarea intimă a acestor componenți, introducerea amestecului în încorporantul-solvent, fierberea suspensiei realizate (scop: facilitarea solvirii și a reacțiilor chimice dar și o sterilizare), răcire și filtrare. Într-o subvariantă tehnologică, se înlocuia fierberea cu o expunere (4-7 zile) la radiația solară. În final, cerneala preparată era conservată un timp (cca. 3 săptămâni) sub acțiunea radiației solare pentru ca să se desăvârșească unele reacții chimice și pentru ca scrierea să

aibă un maximum de intensitate coloristică chiar din momentul în care se începea să se scrie cu ea. De obicei, ceilalți adjuvanți erau introduși după fierberea finală. Proporția de apă folosită varia mult de la o rețetă la alta ca și cea a gogoșilor de ristic și a calaicanului. În ceea ce privește calaicanul, faptul că se folosea o sare feroasă și nu una ferică, imposibil de procurat în epocă, aducea inconvenientul întârzierii apariției maximului de intensitate a culorii cernelei, după ce se scria cu ea. Faptul că, în toate rețetele, proporția de sare feroasă era apreciabil mai mare decât cea necesară stoichiometric, aducea unele dezavantaje (sensibilitate la umezeală, apariția în timp a unei nuanțe ruginii, o oarecare scădere a colorației în timp) dar și avantajul că se crea un mediu neconvenabil pentru apariția unei flore microbiene sau fungi. Într-o *altă subvariantă*, în locul decoctului de coajă de măr sălbatic se introducea un decoct obținut dintr-un material vegetal exotic (→ **băcan negru**), material adeziv fiind cleiul de cireș indigen. Începând din secolul XVII și până pe la mijlocul secolului XIX, în aria românească a fost folosită și o cerneală neagră în care colorantul era negrul de fum, ținut în suspensie în apă cu ajutorul unui clei vegetal autohton. Aceasta era o cerneală de mult cunoscută și folosită în aria vest-europeană și care era mult mai rezistentă, în timp, după ce se scria cu ea. Recomandările de rețete de cerneală neagră care apar în erminiile manuscrise românești sunt mai numeroase și mai diverse – la capitolul materii prime și etape tehnologice – decât cele din erminia lui Dionisie din Furna și din practica de la Athos. Această situație arată clar că și la acest capitol influențele tehnice în practica din aria românească veneau dinspre toate punctele cardinale – nu numai dinspre răsărit – și că aici, la noi, ele erau cu discernământ și cu multă abilitate tehnică adaptate la condițiile și exigențele locale.

CERNEALĂ ROȘIE. În compoziția cernelurilor roșii din evul mediu românesc, pigmentul cel mai mult folosit a fost cinabrul (→ **chinăvări**). Ca liant, au fost utilizate: guma arabică, zahărul candel sau diverse cleiuri vegetale autohtone. Dintre solvenți au fost folosiți vinul, oțetul, rachiul și apa, în diferite amestecuri și în proporții diferite. Uneori, în rețeta unei **c.r.** a intrat și smirna. Diferențele de nuanță care se observă la diferite scrieri se datoresc concentrației în care era introdus pigmentul, purității lui (impurificări cu miniu conduceau la o întunecare a nuanței în timp) și agresivității mediului (umiditate, acțiuni biodegradante, gaze sulfuroase etc.) în care au fost păstrate manuscrisele respective. Prepararea unei **c.r.** avea următoarele etape: mărunțirea și aducerea la o granulație fină a componenților solizi: (prin „frecare" pe „leaspede" și repetate cerneri alternante), solubilizarea (separată) a liantului folosit, într-o cantitate mică de apă, introducerea tuturor ingredientelor condiționate în vehiculantul-solvent, o agitare viguroasă și eficace și o filtrare printr-un material textil des. În final, cerneala era introdusă în călimări fixe sau mobile sau era păstrată în clondire de sticlă. Controlul fabricației acestei cerneli se făcea prin observarea intensității culorii, a fluidității ei, a modului cum curgea prin peniță și a strălucirii pe care o avea scrisul, după uscare. Dintre variantele tehnologice ale fabricării **c.r.**, care apar în partea tehnică a unor manuscrise românești vechi, *numai* una o găsim și în erminia lui Dionisie din Furna (materiale adezive: guma arabică și zahărul candel). În alte rețete, furnizate de manuscrisele tehnice românești, dacă apare drept component smirna, aceasta era „frecată" anterior introducerii în cerneală, cu un amestec de vin și rachiu. În acest caz, uscarea scrisului era ceva mai rapidă. Într-o singură rețetă românească de cerneală roșie apare și recomandarea de a se introduce și câteva picături de albuș de ou în timp ce în alta se recomandă a se introduce o cantitate mică de emulsie apoasă de albuș de ou. Se conferea astfel, în ambele rețete, un caracter de culoare tempera cernelii preparate astfel.

CERNEALĂ SINOVATICĂ, cerneală simpatică. O cerneală care, după scriere și uscare, era invizibilă și pentru a putea fi citit ceea ce se scrisese trebuia acționat asupra textului cu un agent fizic sau chimic. Cele mai folosite tipuri de **c.s.** în evul mediu românesc, erau realizate cu zeamă de lamâie, zeamă de ceapă sau oțet alb. Revelarea scrisului se făcea încălzind hârtia cu atenție. Acesta apărea cu o culoare galbenă mai mult sau mai puțin închisă. **C.s.** era folosită de cancelariile sau negustorii vremii în documentele transmise discret, în țară și, mai ales, în afara granițelor.

CERNEALĂ VERDE. Utilizată foarte rar la scris și, mai ales la decorarea manuscriselor, această cerneală se obținea, într-o *primă* variantă, „frecând" pe „leaspede" acetat de cupru (→ **cinghiar**) cu oțet, până când pigmentul era adus la o granulație foarte fină. Urma o dizolvare într-un încorporant-vehiculant (oțet, apă sau un amestec al acestora două). În continuare, se adăuga oțet până când **c.v.** căpăta o culoare și o vâscozitate convenabile. Ceva mai rar, s-a preparat **c.v.** din seva unei plante (→ **rută**) și o soluție de acetat de cupru realizată ca în varianta precedentă. Uneori, pentru obținerea unei nuanțe mai „calde", în amestecul respectiv se introducea și puțin șofran (→ **șofran**). Totdeauna s-a introdus și un material adeziv (clei de cireș, gumă arabică etc.).

CERNÉLĂ VÂNĂTĂ, cerneală de culoare albastru-închis folosită la scris (foarte rar) și la decorarea manuscriselor, îndeosebi. Se obținea din seva plantei

Sambucus ebolus (→ **boz, boscoabe negre de soc**) în care se introducea puțin alaun (→ **piatră acră**) și oțet. Într-o rețetă mai veche, se recomanda să se introducă în compoziția acestei cerneli și urină umană.

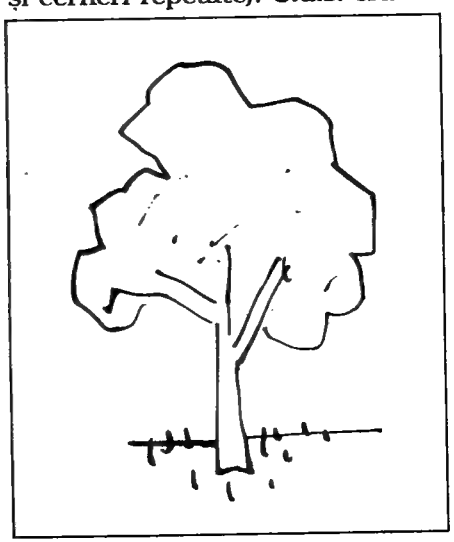
CERNÉLĂ DE FUM, → **cerneală de fum**.

CERNÉLĂ DE COAJĂ DE MESTEACĂN, → **cerneală de fum**. Practic era un decoct de coajă de mesteacăn în care se introducea și clei de cireș sau de fum.

CERNÉLĂ DE OS, → **cerneală de os**.

CERNÉLĂ DE PERSECĂ, → **cerneală de oase de persecă**.

CERNÉLĂ DE STEJAR. Pigmentul negru obținut prin arderea incompletă a lemnului de stejar (tânăr sau bătrân și, mai ales, scoarță din părțile inferioare ale tulpinii) și mărunțirea materialului astfel obținut (prin zdrobire și „frecare" pe „leaspede" și cerneri repetate). **C.d.s.** era un pigment negru interesant pentru cei care lucrau fresca. Ea conferea culorilor în compoziția cărora era introdus interesante și atrăgătoare nuanțe albăstrui. În amestec cu „albul de var", se obțineau griuri prețioase cu care pictorii români de altădată realizau faldurile veșmintelor lui Iisus, culoare de fond a draperiilor albastre și un fond de culoare protector (contra alcalinității varului), la ceruri. Pigmentul respectiv putea fi păstrat timp îndelungat. Utilizarea **c.d.s.** este veche în Europa. Una dintre culmile folosirii acestui pigment trebuie considerată, poate, opera lui Rafael (hașuri de griuri care făceau să vibreze culoarea cerului).



CERNÉLĂ DE VIȚĂ, → **cerneală de viță**.

CHEFALICALE DE AUR. Litere mari, executate în culoare aurie, în manuscrise. Într-o *primă* variantă, se realizau cu o culoare obținută dintr-un amestec de secreții ale unor gasteropode (→ **bale**, **cobelc**), alaun (→ **piatră acră**) și pulbere fină de aur (→ **aur**). Pentru omogenizare, amestecul era „frecat" într-un mojar (→ **agricon**). Într-o a *doua* variantă, literele erau decupate dintr-o foiță de aur și lipite cu seva fructului usturoiului (→ **ilinocópie**). După ce se aplica adezivul pe hârtie, materialul depus era lăsat să se usuce parțial și să devină mai lipicios. Apoi, după o „aburire" (efectuată prin suflare cu gura) se aplica litera decupată. Uneori, mai înainte de a se aplica materialul adeziv amintit, se ungea locul respectiv cu o soluție de clei de piele (→ **a aurí**). După aplicarea literei realizate din metal prețios, se efectua (→ **a sclivisí**) o netezire a acesteia cu o sculă specială (→ **picior de iepure**). Uneori, mai ales când nu se lucra cu o foiță de aur ci cu una de argint, se aplica peste litere o peliculă de verniu sau de clei de morun. Sin.: *slove de aur*.

CHEHLIMBÁR, → **chehlembár**.

CHEPCÉA, lingură metalică mare, folosită la transvasarea și amestecarea metalelor topite. În lb. persană: *kepcé*.

CHEZÁP, → **apă tare**. În lb. turcă: *kezáp*.

CHICHÍDE, → **cecídii**.

CHICLĂZĂR, sulfat de cupru cristalizat ($CuSO_4 \cdot 5H_2O$), sare anorganică cu o culoare albastră specifică. În evul mediu românesc se obținea prin acțiunea unor soluții sulfurice asupra cuprului dar și ca produs secundar la folosirea alaunului (→ **piatră acră**). Sin.: *piatră vânătă*. Regionalism.

CHICÚȘ, **1.** Dispozitiv cilindric aflat în partea finală a unei instalații de distilare țărănești (→ **alambic**). Era realizat din lemn sau dintr-un aliaj. Prin el se scurgea fracțiunea de distilare care urma să fie culeasă sau îndepărtată. **2.** Fracțiunea cea mai concentrată a unei soluții alcoolice apoase obținută într-un alambic. **3.** Dispozitiv.

CHIHLIMBÁR, → **chehlembár**.

CHIHRIMBÁR, → **chehlembár**.

CHILERMENÉU, → **bol**.

CHILERMINÉU, → **bol**.

CHILERMINÉU MĂRUNT TURCESC, → **bol**.

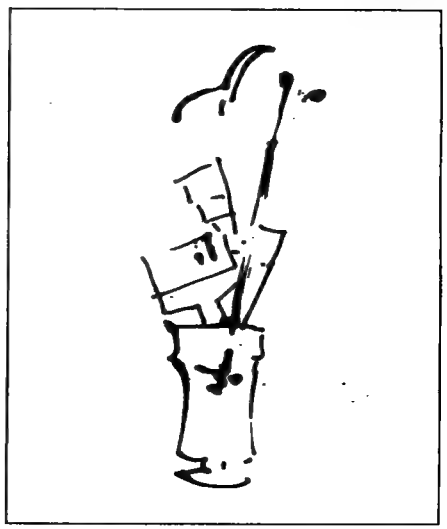
CHINĂRĂUS, → **cerneală de fum**. Regionalism (centrul de pictură pe sticlă din Schei-Brașov). În lb. germană: *Kienruss*. Sin.: *chinărós, chinăruț*.

CHINĂRÓS, → **chinăraus**

CHINĂRÓS DE TÂRG, pigment negru, obținut prin arderea incompletă a coajei de mesteacăn. A fost folosit la lucrări de frescă, în Țările Române, până în secolul XIX.

CHINĂRÚȚ, → **chinărăus**. Regionalism (Centrul de pictură pe sticlă din Nicula).

CHINĂVÁRI, cinabru, forma alotropică, roșie, a sulfurii de mercur (α HgS). Pigment provenit fie din zăcăminte naturale (zăcăminte românești exploatate din



antichitate la Izvorul Ampoiului) fie sintetizat din elemente chimice (mercur și sulf). Cunoscut din antichitate, el apare în scrierile lui Plinius, Vitruvius, ale alchimiștilor arabi și vest-europeni și în

cronicile chineze. În aria românească a fost folosit cu multă economie, datorită raritătii și prețului său, în pictura murală și cea pe panouri de lemn, în tehnicile fresco, secco, simili-fresco, tempera și ulei, precum și la prepararea cernelurilor roșii. În pictură, cu acest pigment se sugera măreția și somptuosul, deseori fiind combinat cromatic și cu auriul. Fiind mai scump și mai greu de procurat, era impurificat, în scopuri frauduloase, cu miniu de plumb care avea o densitate de câteva ori mai mare și un preț de câteva ori mai mic (→ **lambéz**). Impurificarea respectivă se efectua fie printr-o simplă amestecare a pulberilor celor doi pigmenți, fie prin introducerea litargii (→ **murtarsaig**), alături de sulf și mercur, reactanți neapărat necesari în sinteza chimică a **c.** Litarga, la temperatura necesară sintezei, trece în miniu, în final, amestecul celor doi pigmenți fiind mai intim și aproape imposibil de decelat vizual. Unele texte de erminie românească avertizează, cu privire la primul tip de falsificare, mai rudimentar, atribuindu-l negustorilor epocii care vindeau pigmentul. Pe de altă parte, însă, alte texte similare cuprind – în cadrul recomandărilor pe care le fac, – al doilea tip de falsificare, recomandarea respectivă apărând ca indicarea unui mod de obținere a cinabrului folosit de pictori. Situația este similară și în erminia atonitului Dionisie din Furna. *Sinteza* **c.** (din sulf și mercur, la temperaturi ridicate) cunoscută încă din primele secole ale erei noi în China, ca și în evul mediu timpuriu, în Vestul european, apare și în cele mai vechi erminii românești, ca și în cele atonite, care, probabil, le-au servit cel puțin ca model. În unele dintre recomandările erminiilor manuscrise românești, atunci când apare o recomandare referitoare la sinteza **c.** se indică o interesantă și surprinzător de precisă *metodă de control* a parametrilor (temperatura și durata reacțiilor) sintezei respective. Indicația se referă la culoarea compușilor fierului care apar pe suprafața baghetei de fier cu care se efectuează amestecarea reactanților, în timpul desfășurării sintezei. Legată de apariția sulfurii negre de fier, se precizează, pe această cale, atingerea temperaturii optime de reacție și neatingerea celei la care începe descompunerea **c.** în sulf (care arde) și mercur (care se volatilizează). Se precizează, de asemenea, și punctul de la care începe nu numai diminuarea randamentului reacției ci și impurificarea pigmentului cu reactanții respectivi, ca și modificarea nuanței. Variația mare a proporțiilor reactanților introduși în sinteza cinabrului, în manuscrisele tehnice românești arată – ca și în manuscrisele similare orientale sau occidentale – o informație și o practică foarte bogată. Trebuie remarcat însă că, în toate recomandările tehnice românești, proporția de sulf introdus este

mai mare (acoperirea pierderilor în reactant, prin evaporare și combustie) decât cea necesară stoichiometric. *Fazele tehnologice* ale sintezei **c.** erau: mărunțirea, prin mojarare, a sulfului (și eventual a litargei, în varianta de falsificare amintită anterior), încălzirea separată a reactanților la un foc domol, cu cărbuni de stejar (→ **gârneață**) și topirea lor, amestecarea tuturor reactanților, realizarea sintezei (încălzirea sub amestecare continuă, cu o vergea de fier), sublimarea formei alotropice negre a cinabrului și trecerea acesteia în forma alotropică roșie. *Controlul* parametrilor sintezei, de care s-a amintit, se efectua surprinzător de simplu și precis. Amestecarea reactanților aduși în stare lichidă, cu vergeaua de fier, se continua pe parcursul încălzirii, până când suprafața vergelei se înnegrea (apariția sulfurii negre de fier). Nu se ridica temperatura mai sus de acest punct (control: apariția unei culori roșietice pe baghetă, datorită descompunerii sulfurii de fier). După o răcire sumară, materialul din vasul de reacție era zdrobit și „frecat" pe „leaspede", pentru a se desăvârși amestecarea reactanților și, implicit, pentru a se crea posibilitatea desăvârșirii sintezei. Apoi, în același vas de reacție tot prin încălzire și în aceleași condiții ca în etapa anterioară – și tot până la înnegrirea vergelei de fier cu care se efectua amestecarea – se continua sinteza. De data aceasta, după atingerea temperaturii optime de reacție, vasul era etanșat cu grijă și îngropat – până la înălțimea materialului aflat în interior – în cărbuni incandescenți a căror ardere era ulterior intensificată. Continuarea acestei încălziri, în cursul căreia erau excluse pierderile prin evaporare (sulful și mercurul) și ardere (sulful), se făcea de-a lungul a 24 ore, interval în care, pe partea superioară a vasului de reacție (funcție: refrigerent) sublima forma alotropică roșie a cinabrului. Urma răcirea recipientului, spargerea lui și culegerea (prin ciocănire) a pigmentului sublimat pe partea superioară a vasului. În textele tehnice manuscrise românești, folosirea unui anumit sinonim, referitor la **c.**, pare să indice și în acest caz o anumită calitate a pigmentului. Astfel, pentru pigmentul în stare cristalină, nemărunțit, cu o ușoară nuanță albăstruie, mai pur și la care riscul introducerii frauduloase a miniului de plumb era nul (control vizual ușor) se folosea un termen de origine germană (→ **ținober**). Cinabrul nu era utilizat de către pictorii români la lucrările exterioare la care, sub acțiunea radiației solare (trecerea pigmentului în forma alotropică neagră) sau a emanațiilor sulfuroase (produse de descompunerea, în natura înconjurătoare a unor materiale organice), în prezența umezelii (apariția sulfurii negre de plumb, din reacția cu miniul cu care era impurificat **c.** sau a ceruzei cu care se deschidea culoarea),

culorile realizate cu acest pigment roșu se întunecau încetul cu încetul. În asemenea cazuri, pentru realizarea unor nuanțe de roșu, se lucra cu un amestec de pigmenți cu inerție chimică mult mai mare (→ **ocsíu albicios**). Din aceleași texte, se pare că anterior elaborării erminiei lui Dionisie din Furna, respectiv în epoca în care lucra Panselinos, semilegendarul pictor atonit, amestecurile de pigmenți amintite, în care intrau unii compuși ai plumbului și alții ai sulfului, erau evitate. De asemenea, tot din unele texte tehnice din erminiile românești, rezultă că, la frescă, atunci când se utiliza un pigment alb, compus al calciului (→ **alb de var**), în amestec cu **c.**, la pictura murală, era cu precădere folosit pigmentul obținut din pastă de hidroxid de calciu (→ **var stins**) uscat la soare, evitându-se introducerea unui alt pigment alb, compus al calciului, dar care conținea într-o proporție mult mai mare carbonatul de calciu (→ **alb de tencuială véchie**). Trebuie semnalat, de asemenea, că manuscrisele tehnice românești nu au confundat niciodată cinabrul cu miniul de plumb, astfel cum o făceau texte similare antice (ex.: cele ale lui Plinius și Dioscoride) sau medievale (ex.: cele ale alchimiștilor arabi sau europeni). De asemenea trebuie semnalat că, în cursul activității lor, pictorii români medievali au realizat și o altă culoare roșie cu care înlocuiau cinabrul. Ea era obținută prin amestecarea hematitei (Fe_2O_3) cu goethita [FeO(OH)] sau cu o altă culoare obținută prin amestecarea **c.** cu hematita. În lb. greacă: *kinabari*. Sin.: *chinovár, chinovár nepisat, cuglac, kinábri, piatră ținóber, ținavór, ținóber, ținóbru* și *zinóber*.

CHINDRUȚ, culoarea neagră din care se obținea (după amestecarea cu apă și puțin alaun) cerneala folosită la realizarea gravurilor în centrul românesc de la Gherla. Uneori, pigmentul acestei culori a fost negrul de fum. În lb. germană: *Kienruss*.

CHINIȘĂU, → **argint viu**.

CHINORÓZ, → **cerneală de fum**, **chinăraus**.

CHINOVÁR, → **chinavári**.

CHINOVÁR NEPISAT, → **chinăvari**. Acest termen era utilizat, îndeosebi, pentru a se indica un cinabru cu cristale mari, nemăruntit, cu o nuanță mai „rece", dar care avea o puritate mai mare, falsificarea lui (prin amestecare cu miniu) fiind exclusă.

CHIP. **1.** Față. **2.** Obraz. *Figurile* personajelor în pictura medievală românească. Atunci când s-a lucrat în *tempera*, pe panouri de lemn, **c.** se realiza după ce, pe parcelele respective ale lucrării, se aplica o culoare de fond (→ **proplasm**). Se executa, mai întâi, desenul feței, cu un amestec de pigment negru și „ocsíu" (un prim strat) și, după uscare, se revenea cu un amestec de „umbră" și „bol". *Pupilele, nările* și *sprâncenele* erau trasate cu o culoare formată din pigment negru pur. Această desenare cu o culoare neagră sau foarte închisă

a constituit o practică apărută încă din primele secole ale erei noi. Ea se întâlnește de la lucrările din deșertul sirian (secolul III) până la lucrările primitivilor vest-europeni sau cele ale pictorilor atoniți. Practica respectivă, în același timp, marchează și tendința de a nu se ține seama de locul din care venea lumina în compozițiile sau portretele respective. În continuare, se aplica o culoare-standard care imita culoarea pielii (→ **carnație**), cu modelările corespunzătoare și „rumenelile" care erau necesare. Apoi se executau detaliile, la păr, ochi, gură și bărbi. La *frescă*, anterior pictării propriu zise și datorită faptului că figurile se realizau, deseori, în urma celorlalte parcele ale lucrării de către șeful echipei de pictori, se efectua, mai întâi, o sclivisire (fracturarea unei pojghițe subțiri de carbonat de calciu) a suprafeței stratului de mortar, cu vârful mistriei (→ **zugrăvire pe tencuială proaspătă**). În cazul în care acest strat era „uscat" (pojghița de carbonat de calciu prea groasă) se aplica, uneori, un nou strat foarte subțire de mortar, după ce stratul, de mortar existent era udat puternic, avându-se grijă să nu se murdărească în aceste împrejurări, alte parcele ale lucrării (veșmintele sau aureolele). „Proplasmul" care se aplica mai întâi, era fie un amestec de ocru-închis, „prasină", „chilermeniu" și „cerneală de stejar", fie altul realizat cu „pământ verde", ocru închis, un pigment alb-compus al calciului (→ **alb de var**), „cerneală de stejar" și foarte puțin „bol", fie, în sfârșit, un amestec format din „leaspede verde" (sau „ohră verde"), ocru și „alb de var". Unele texte tehnice din erminiile românești atrăgeau atenția ca aceste culori-standard să nu fie nici prea întunecate, nici prea roșii și nici prea verzui, având totuși o ușoară nuanță verzuie. Nuanța exactă se deprindea în cursul practicii într-un atelier, textele tehnice românești vechi neindicând niciodată proporțiile exacte în care trebuiau introduși diferiții pigmenți care intrau în compoziția unei asemenea culori. „Proplasmul" se aplica în două straturi succesive, între cele două aplicări introducându-se o sclivisire. Uneori, după aceea, se aplica pe întreaga suprafață a **c.** un strat subțire de ocru sau de „ocsíu", în scopul deschiderii fondului de culoare. Apoi, pe parcelele mai luminate ale feței, se aplica „sarca". Părțile mai întunecate se completau cu o culoare obținută amestecând „sarcă" cu „umbră", efectuându-se o trecere abilă de la „carnația" luminată la cea umbrită (→ **îndulcire**) „*Tăriile*" (fruntea de deasupra sprâncenelor, începutul, mijlocul și vârful nasului, nările, partea de deasupra și de dedesubtul gurii, ca și vârful bărbiei) se executau cu un amestec de „carnație" (în proporție mai mare) și pigment alb obținut dintr-un mortar de frescă veche. În continuare, se desenau *ochii, nasul, sprâncenele, urechile* și *bărbile* (→ **a deschide**) și se puneau „rumenelile". **3.** Imagine.

4. Formă. **5.** Aspect. **6.** Ultimul strat de mortar de frescă aplicat pe perete. Cel mai adesea, **c.** nu era nici armat (cu cârlți), nici filerizat (cu nisip de granulație foarte fină sau cu praf de cretă). Sunt cunoscute, totuși, unele cazuri în care acest strat a fost armat cu cârlți sau, mult mai rar, chiar cu tocătură de paie. Mai mult chiar, sunt cunoscute și câteva cazuri (unul semnalat la o veche biserică din Zlatna) în care acest ultim strat a fost armat cu frunze (→ **a muruí**). În cazul în care armarea respectivă a fost executată cu tocătură de paie (un caz semnalat la o biserică din Rășinari), suprafața lucrării era deranjată de capetele materialului folosit la armare. Alteori a fost filerizat cu un nisip foarte fin, cu praf foarte fin de țiglă sau cărămidă sau cu un alt agent de umplere. În acest din urmă caz se lucra conform unei practici semnalate încă din secolul VII î.Hr. în Grecia antică. În lb. maghiară: *kép*. Sin.: *față, obraz, opsíu, vedere*.

CHIPRU, ienupăr, arbustul Juniperus communis L..

CHIRPÍCI, **1.** Material utilizat la realizarea unor cărămizi care se foloseau la construcția caselor, fără a fi „arse". **C.** se obținea dintr-o pastă specială preparată (→ **ciamúr**). **2.** Cărămizi (40 x 20 x 10 - 20 cm), realizate din materialul de la pct. 1, turnate în forme de lemn și uscate la soare. Se foloseau la construcția unor locuințe tradiționale românești. După formare, ele erau uscate. În lb. turcă: *kerpic*. Sin.: *văioagă, văiugă*.

CHIRȘIȚĂ, → **chișiță, accepțiunea 2**.

CHISĂLOG, → **alergător**.

CHIȘĂȚELUL BOULUI, motiv ornamental folosit în ceramica românească.

CHIȘIȚĂ. **1.** Smoc de păr amplasat deasupra copitei animalelor. Din **c.** se recolta părul cu care pictorii români de tradiție își realizau unele pensule (→ **arșic, condei**). **2.** → **bijară**. În lb. bulgară: *chicèika*. Sin.: *bijară, chírșiță, condei, pcișiță, tcișiță, vizaric*.

CIANDIRÍU, nuanță a culorii verzi, asemănătoare cu cea a grâului necopt. Termenul a fost folosit mai mult în boiangeria tradițională românească.

CIAMÚR, pastă plastică obținută prin amestecarea argilei (→ **lut**) cu apă, cu unele agregate vegetale (paie tocate, cârlți, pleavă etc.) și unele materiale organice (bălegar). Era folosit la tencuiri, ca material de prindere a cărămizilor și pietrelor precum și la realizarea unor cărămizi „nearse" (→ **chirpici, accepțiunea 2**). În cazul în care **c.** fusese folosit la construirea unui zid pe care ulterior se executa o frescă, el era îndepărtat cu mare atenție și complet, chiar dintre rosturile cărămizilor sau pietrelor, pentru a se îmbunătăți aderența mortarului de egalizare și a celui de frescă. Sin.: *cimúr*.

CICÍC, de culoare roșu deschis. Termenul a fost folosit frecvent în boiangeria populară românească.

CIMÚR, → **ciamúr**.

CINGHIAR, pigment cristalin verde-deschis, cu ușoare nuanțe albăstrui, toxic și destul de instabil chimic, sare hidratată a acidului acetic cu cuprul [$Cu(OOCCH_3)_2 \cdot H_2O$]. Datorită instabilității sale în lucrările de pictură foarte vechi a trecut, într-o proporție mai mare sau mai mică, în carbonat bazic de cupru [$CuCO_3 \cdot Cu(OH)_3$] cu o altă nuanță care, la o analiză chimică, poate induce în eroare, sugerând și ipoteza ca s-ar fi lucrat cu alt pigment verde (malahit). Pictorii români medievali obțineau **c.** prin sinteză. Lăsau să acționeze soluții acetice (oțet concentrat) asupra unor bucăți mici de cupru, în vase ceramice sau de cupru, etanșate și expuse la soare. În final, **c.** se obținea, din soluția respectivă de acetat, prin evaporare și cristalizare. Tehnologia respectivă era practicată de multe secole, în Europa și în Orient. Ea este indicată și în scrierile lui Plinius cel Bătrân, Vitruvius, presbiterul Theophil, alchimistul abasid Razi (sec. IX-X d.Hr.) ca și în faimosul manuscris Lucca, deci cu mult mai înainte de probabila apariție a unor erminii atonite și românești. În pictura medievală românească, **c.** era utilizat la realizarea unei culori verzi, cu nuanță specifică, cu care se figurau pajiștile verzi. Această culoare era aplicată după ce, pe parcela respectivă, se aplicase un strat de „proplasm" care, atunci când se lucra în *tempera*, era constituit numai din ceruză. Observându-se că reacționează cu numeroși alți pigmenți, **c.** era folosit, în cele mai multe cazuri, singur, neamestecat cu alt pigment. Ca și în Occidentul medieval, în aria românească a fost întrebuințat (amestecat cu terebentină) la executarea unor *miniaturi*. Atunci când se urmărea să se dea o anumită *patină* foiței folosite la *auriri*, era introdus într-un verniu care se aplica după ce aceasta fusese poziționată și fixată (→ **a aurí**). Într-o variantă a acestei tehnici, se aplica mai întâi o soluție apoasă a acestui pigment, urma o uscare îngrijită și, apoi, se aplica o peliculă de verniu (realizat cu o rășină dură și cu o rezistență mare la frecare, cum este șelacul), pentru a fixa pigmentul și a-l proteja. În lb. turcă: *tinghiar*. Sin.: *coclează, crișman, crișpan, ginghiar, grișman, grișpan, praf de aramă, șar, vardalám, vandarám, vardaramín, verdatám, verdaráme, verdaróm, verde de aramă, verdețe de aramă, verde de coclează* și *verdigrís*.

CINZEACĂ, **1.** Unitate veche de măsură, pentru capacități. Reprezenta a opta parte dintr-o oca, adică 0,161 l. **2.** Recipient de sticlă, cu o capacitate de 100 ml, și o formă specifică, folosit la măsurarea băuturilor în cârciumile românești și a lichidelor în ateliere, până aproape de mijlocul secolului al XX-lea.

CIOACĂ, → **cârje**.

CIOB. **1.** Hârb. **2.** Bucată de oală spartă. **3.** Fragment. **4.** Vas ceramic vechi și uzat. **5.** Recipient ceramic în care se păstra o

cantitate de apă necesară olarului pentru a-și înmuia mâinile, în timpul modelatului pieselor ceramice. Regionalism oltenesc. **6.** Din cioburi ceramice se realiza, prin mărunțiri repetate, alternate cu cerneri, un agent de umplere care se introducea în rețeta unor mase adezive folosite la auriri (→ **a aurí**) și în cea a unor mortare folosite în construcții (→ **a muruí**). În lb. turcă: *cőp*.

CIOCAN. **1.** → **maiu**. **2.** Unitate veche de măsură, pentru capacități, reprezentând a șaisprezecea parte dintr-o „oca" și jumătate dintr-o „cinzeacă", adică 0,081 l. **3.** Element de lovire la pivele în care erau finisate materialele textile groase realizate în gospodăria tradițională românească. Confecționat din lemn, avea o formă profilată, era masiv, greu acționat prin rotirea axului (→ **grindéi**). În timpul funcționării pivei era ridicat și lăsat să cadă asupra materialului textil care se finisa. Uneori **c.** era singur alte ori erau cuplate două ciocane. În lb. slavă veche: *cokanj*.

CIOCHIE, → **bășchie**.

CIOCÂRLÁN, piesă ornamentală cu un efect decorativ deosebit și cu care era realizată creasta de șindrilă amplasată în partea superioară a acoperișurilor casei tradiționale românești (→ **coamă**). Realizată din șindrilă, prin traforare, sugera forme geometrice, florale, animaliere, antropomorfe etc. Totdeauna șirul „ciocârlanilor" se găsea în partea din care bătea vântul dominant, pentru a se diminua cantitatea de apă – provenită din ploi și zăpezi – care pătrundea prin acoperișul șindrilat. Distribuirea elementelor decorative aduse de „ciocârlani" se efectua cu repetarea alternativă a unui motiv. Uneori, grupurile formate din unitățile decorative respective erau așezate simetric față de un element central al coamei acoperișului. Aceste piese constituiau încă un mijloc de decorare a casei tradiționale românești și a bisericilor de lemn acoperite cu șindrilă. Văzute de jos, de pe sol, aceste ornamente stranii, realizate din lemn, par un stol de păsări, așezate pe partea superioară a construcției conferindu-i un farmec în plus. Sin.: *brabát, cârstei, cocoș*.

CIRCINUL, → **compas**. Regionalism bănățean.

CIRCLUL, → **compas**. Regionalism bănățean.

CIRIPÍE, humă colorată culeasă din văi (de la o adâncime de 2-3 m), folosită ca pigment la decorarea pieselor ceramice, de către olarii români de tradiție. După calcinarea piesei ceramice, în cuptor, **c.** devenea roșie, datorită proporției mari de oxid feric (Fe_2O_3) apărut, ca urmare a descompunerii unor săruri sau hidroxizi ai metalului respectiv. Sin.: *rușeală*.

CIUP, lână adunată și rămasă în pieptenele cu care a fost scărmănată. Regionalism transilvănean.

CIURUÍALĂ, pământ argilos frământat cu apă, folosit la

tencuirea „cuptorului de oale". Regionalism sud-transilvănean.

CIURUÍ, a ~. În afară sensului curent, termenul a mai fost folosit și pentru a se indica operația de presărare, cu ajutorul unui ciur, a unor bucăți de material de armare (câlți, paie, etc.), în cursul preparării mortarului de frescă (→ **var cu câlți**). Această operație avea drept scop, pe de o parte, să limiteze lungimea firelor agregatului vegetal introdus iar, pe de altă parte, să-l repartizeze cât mai omogen în mortar, pentru ca, după punerea în operă și uscarea acestuia, să se realizeze caracteristici mecanice cât mai apropiate ca valoare, de exigențele tehnicii frescei.

CLĂTÍ, a ~. **1.** a spăla ușor ceva. **2.** Operația de amestecare, prin scuturare, a unui lichid în compoziția căruia intrau materiale lichide și solide (ex.: la prepararea unor verniuri). În lb. slavă veche: *klatiti*.

CLEI, soluție vâscoasă, cu proprietăți adezive, obținută, de obicei, prin extracție (în apă și la cald) a gelatinei din oase, piei sau plante. În pictura medievală românească, diferitele tipuri de **c.** a căror tehnologie preparativă apare în erminii sau miscelanee au fost utilizate la prepararea unor grunduri sau preparații (→ **grund**), paste adezive folosite la auriri (→ **a auri**), un anumit tip de culori, consolidarea, prin impregnare, a icoanelor de lemn pictate și degradate, unele cerneluri etc. La cerneluri s-a folosit cleiul de cireș, de prun sau de zarzăr iar în pictura pe sticlă au fost introduse, uneori, și cleiuri obținute din oase de iepure sau din piei de oaie, în compoziția anumitor culori. *Cleiul din piele de bovine* se obținea printr-o tehnologie – cu trei variante – cunoscută și practicată de mult în întreaga arie balcanică, ca și în antichitatea europeană și asiatică. Erau preferate pieile de bivol, dar, în general, se utiliza orice piele de bovine sau ovine. După tratarea pieilor cu hidroxid de calciu (→ **var stins**), timp de aproximativ o săptămână, se efectua o spălare și, apoi, se îndepărtau, prin răzuire, epiderma, seul și părul. Folosirea în atelierele românești de altă dată, a unor soluții uzate de hidroxid, soluții bogate în ioni HS^- ne apare astăzi deosebit de remarcabilă din punct de vedere tehnic. Gonflată, sub acțiunea gonflantă a hidroxidului din pielea tăiată în bucăți mici, cu toporul, pentru a se ușura extracția, se scotea gelatina apărută din colagen sub acțiunea apei fierbinți. În timpul extragerii gelatinei pentru a se evita revărsarea spumei apărute, se efectua „spargerea" acesteia, prin suflare de aer (cu o trestie; → **sufloi**) sau prin adăugarea unei cantități mici de apă rece și nu prin răcirea forțată a recipientului, ca la Athos. După o fierbere îndelungată, prin filtrarea (printr-un material textil des) sau prin trecerea printr-o sită deasă, se separau impuritățile solide din materialul lichid. Se adăuga apoi o nouă cantitate de apă, se

continua fierberea și apoi concentrarea soluției. După ce aceasta ajungea la o vâscozitate mai mare, se oprea fierberea, se realiza trecerea în fază gel – prin răcire liberă – se turna gelul în tăvi, se continua răcirea, apoi acesta era tăiat în bucăți și, în continuare, bucățile respective erau puse la uscat (trei zile întinse pe o scândură, alte câteva zile expuse la vânt, după care erau înșirate pe o sfoară). În cea de-a *doua* variantă tehnologică, materia primă folosită la obținerea cleiului o constituiau resturile de piei procurate, gata tăiate și tratate cu hidroxid de calciu. Într-o a *treia* variantă (folosită și de pictori de mobilier țărani din Transilvania), resturi de piei crude erau mai întâi înmuiate în apă rece și apoi fierte în apă. În timpul fierberii se îndepărta periodic grăsimea apărută la suprafața lichidului. Apoi se eliminau – prin răzuire – resturile de carne și seu, precum și perii de pe bucățelele de piele. Se repeta fierberea și concentrarea soluției după ce întreaga cantitate de piele fusese și mai mult mărunțită. Soluția foarte vâscoasă era turnată și uscată pe un fel de sită, în condiții similare ca în prima variantă. Pentru a se diminua riscul apariției unor fenomene de biodegradare, nu se efectuau extracții și uscări de clei decât în anotimpul rece și numai ferit de radiația solară directă. *Cleiurile vegetale* obținute din rășina diferiților pomi fructiferi sau copaci erau obținute prin dizolvarea rășinilor produse de aceștia în apă curată, încălzire și filtrare. Un **c.** folosit la întregirea unor obiecte fracturate se realiza punând la macerat, într-o soluție etilică apoasă mai concentrată (→ **rachiu tare**), bucăți de scoarță de frasin. Se accelera extracția materialului adeziv printr-o ușoară încălzire. După o sumară filtrare, în soluția respectivă se introducea și puțină terebentină. Pentru alte tipuri de **c.**, a se vedea clei de brânză, clei de cartofi, clei de piatră, clei de tărâțe, clei de vișin.

CLEI DE BRÂNZĂ, material adeziv obținut prin încălzirea brânzii proaspete (75%) sau chiar a iaurtului, cu hidroxid de calciu (25%) (→ **var stins**). Se continua încălzirea până când materialul devenea filant. **C.d.b.** era folosit cald și imediat după prepararea lui, la întregirea unor obiecte fracturate (→ **clei**) dar și la realizarea unor culori utilizate la decorarea mobilierului transilvănean. În acest din urmă caz, corectarea vâscozității **c.d.b.** se făcea prin adăugarea de lapte de iapă. Termen vechi românesc.

CLEI DE CARTOFI. Material adeziv obținut prin fierberea, în apă, a unor tăiței de cartofi. A fost folosit la întregirea unor obiecte fracturate. Termen vechi românesc.

CLEI DE PIATRĂ, gumă arabică, substanță organică având proprietăți adezive, vâscoasă, solubilă în apă rece, obținută din rășina arborilor exotici *Accacia Vera*, *Nilotica*, *Senegal* sau *Arabica*, incoloră, cu o ușoară

nuanță brună. Ca și în evul mediu occidental și la Athos, însemnările care au ajuns până la noi, din aria românească, însemnări în care este vorba de **c.d.p.** nu pot fi considerate totdeauna că se

referă la același material. De altfel, pictorii și artizanii români au utilizat adesea, în loc de **c.d.p.** propriu-zis, cleiuri provenite de la alți pomi sau arbori din flora locală (cireș, prun, etc.). În soluțiile de **c.d.p.** folosite ca material adeziv, se introducea miere de albine, ca plastifiant, într-o proporție mai mică de 15%. Acest material adeziv a fost utilizat și la realizarea unor cerneluri, unor culori tempera și la unele întregiri de obiecte fracturate. Termen vechi românesc. Sin.: *comid, comid alb, comid de Alexandria, comil, gumă arabică, zamă comid.*

CLEI DE TĂRÂȚĂ, material adeziv realizat prin fierberea tărâței de grâu sau de secară în apă și filtrarea ulterioară. Lichidul obținut era folosit ca liant-încorporant la realizarea unor culori (→ **lazúr**). Termen vechi românesc.

CLEI DE VIȘIN. Material rășinos cules de pe trunchiul vișinilor și care are unele proprietăți adezive. Are o nuanță ceva mai închisă decât guma arabică (→ **clei de piatră**), se dizolvă greu în apă rece și este mai solid dar și mai puțin fragil. Se ușura dizolvarea sa în apă alcalinizând – cu leșie (→ **alisavă**) – solventul. **C.d.v.** a fost inclus în rețeta unor cerneluri medievale românești și mult mai rar, a fost folosit la întregirea unor obiecte fracturate. Termen vechi românesc.

CLEMPÚȘ, piesă conică, cu înălțimea disproporționat de mare față de diametru, realizată din lemn tare, cu care se practica gaura, în toarta ulciorului, în ceramica tradițională românească.

CLONDÍR, recipient cilindric, cu gât îngust și scurt, cu capacitate de 0,6 până la o oca (→ **oca**), având forma sticlelor de un litru folosite astăzi. **C.** era utilizat la conservarea unor lichide volative dar și la unele preparări din atelierele pictorilor români (→ **vernichíu**) și din gospodăriile medievale românești. Era realizat dintr-o sticlă calco-sodică obișnuită, prin suflare (→ **sticlă**). În lb. bulgară: *krondir*. Sin.: *clondíru de cleștar*.

CLONDÍRU DE CLEȘTAR, → **clondír**.

CLOTÂN, incintă închisă cu zid, în care se amplasa, uneori

cuptorul olarului de tradiție român. Regionalism din vestul Transilvaniei. Sin.: *cuptoriște*,

COACERE, prima „ardere" a pieselor ceramice ale olăriei tradiționale românești anterior aplicării și calcinării smalțului.

COADA-CELOR-ÎN-VÂNT, → **brădișor**.

COAJA. **1.** Țesut protector exterior al diferitelor părți ale plantelor, pomilor și copacilor. Sub formă de decoct, coaja unor anumiți arbori a fost folosită la prepararea unor cerneluri (→ **cerneală neagră**, **coajă de măr**, **coajă de anin alb**) sau a unor soluții adezive (→ **clei**) precum și în boiangeria tradițională românească. **2.** Înveliș exterior al fructelor, semințelor și ouălelor. **C.** unor sâmburi de fructe, după o ardere incompletă, măruntire înaintată alternată cu cerneri repetate, era folosită ca pigment negru (→ **cerneală de oase de persecă**). **3.** Crustă dură de carbonat de calciu cristalin, cu aspect sticlos și transparentă care se formează la suprafața mortarului de frescă pus în operă, drept urmare a acțiunii dioxidului de carbon din atmosferă asupra hidroxidului de calciu din compoziția mortarului. În tehnica frescei, crusta respectivă începe să apară la cca. o oră după punerea în operă a mortarului, constituind un strat care împiedică lucrul în continuare, prin întreruperea contactului dintre soluția de hidroxid de calciu existentă în mortar și culorile aplicate. De aceea, în aceste condiții și dacă era necesar să se continuie aplicarea culorii, se fractura **c.** cu ajutorul vârfului mistriei sau al unei scule speciale (→ **colț**), în acest mod creindu-se posibilitatea contactului celor două materiale de care s-a amintit în cele ce preced. În lb. slavă veche: *koza*. Sin.: *pieliță*, *țipă*, *țipáru*, *țiplă*.

COAJĂ DE ANIN ALB, → **coajă**. Coaja arborelui *Alnus incana L.* Extractul de **c.d.a.a.** intra în compoziția unor cerneluri negre, alături de cel de gogoși de ristic, calaican și gumă arabică (→ **cerneală neagră**). În linii mari, extractele de coajă de copac cu care se realizau cernelurile se obțineau lăsându-se la macerat, într-un volum de apă de cca. 1,5 ori mai mare, bucăți din coaja respectivă, timp de două săptămâni. După această macerare urma o fierbere prelungită în cursul căreia soluția se concentra până când volumul ei era redus la jumătate. Uneori, macerarea era ajutată printr-o încălzire ușoară, cu ajutorul radiației solare (vara) sau al unui perete cald de sobă (anotimpul rece). În final, extractul utilizabil era obținut prin filtrarea printr-un material textil gros, pentru decoctul folosit la argăsirea și colorarea pieilor folosite la opinci (→ **crușálă**, **arin alb**). Termen vechi românesc.

COAJĂ DE FRASIN, → **coajă**. Extractul de **c.d.f.** intra în compoziția unor cerneluri negre, alături de cel de gogoși de ristic, calaican și gumă arabică (→ **cerneală neagră**, **coajă de anin alb**). O rețetă de acest tip apare și în

erminia lui Dionisie din Furna indicând o folosire a ei în întreaga arie balcanică.

COAJĂ DE MĂR, scoarța unor ramuri tinere de măr pădureț (*Pirus acerba*). Extractul de **c.d.m.** intra în compoziția unor cerneluri negre, alături de gogoși de ristic și o soluție de calaican și gumă arabică (→ **cerneală neagră**, **coajă de anin alb**).

COAJNIC, pergament. În lb. slavă veche: koja. Sin.: *membrană*, *memvrană*.

COAMĂ, partea superioară a acoperișului casei tradiționale țărănești, construită din lemn și acoperită cu șindrilă. Ea depășea acoperișul cu 15-25 cm, ultimul rând de draniță fiind decorat, prin crèstare sau traforare, în diferite moduri (→ **ciocârlani**). **C.** era delimitată de două „țape" amplasate la colțurile în care se întâlnesc două ape ale acoperișului. Sin.: *creastă*.

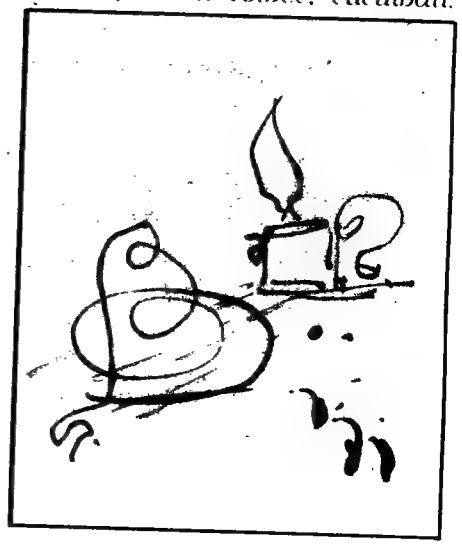
COASĂ. **1.** Cunoscută unealtă agricolă. **2.** → **gripcă**. Denumirea respectivă a apărut, probabil, datorită faptului că gripca se realiza adesea dintr-o coasă veche. În lb. slavă veche: *kosa*. Regionalism sud-bănățean.

COASĂ DE RAS, → **gripcă**. Regionalism bănățean.

COASE CU CUIE, **a ~**, a fixa în cuie șindrila sau scândurile din componența acoperișului, la construcțiile țărănești tradiționale.

COASTA VACII, motiv ornamental folosit la ornamentarea ceramicii românești.

COBELC. **1.** Melc, gasteropod din încrengătura moluștelor, cu cochilie spiralată și patru tentacule sensibile. Cu secrețiile sale se realiza un adeziv utilizat la lipirea foiței de aur (→ **ilinocopie**) și la literele aurite (→ **chefalicale de aur**). Stimularea apariției acestor secrții se făcea introducând ceară topită – dintr-o lumânare aprinsă – în orificiul cochiliei melcului (→ **bale**). Sin.: *colbec*, *cuculbău*.



2. Motiv geometric realizat din una (motiv simplu) sau două linii curbe șerpuite (motiv dublu) folosit la decorarea ceramicei, lemnului și textilelor tradiționale românești.

COCLEALĂ. **1.** Pătura, mai mult sau mai puțin superficială, care apare pe suprafața pieselor de cupru sau a aliajelor acestuia, ca urmare a atacului chimic al agenților agresivi externi. **2.** Pigment verde folosit de pictorii români de tradiție (→ **cinghiar**). În lb. bulgară: a cocli = *kotljaswam*.

COCOȘ, → **ciocârlan**.

COFĂ. 1. Recipient de formă ușor tronconică, cu toartă, confecționat din doage de lemn (adesea de brad) folosit la păstrarea, transportul și măsurarea lichidelor. **2.** Unitate de măsură populară veche, folosită în Transilvania la măsurarea lichidelor. Era echivalentă cu o oca (→ **oca**), adică 1,288 l sau a zecea parte dintr-o vadră (→ **vadră**).

COLBEC, → **cobelc**.

COLBÍU, de culoare cenușie, asemănătoare celei a prafului. Termen folosit în boiangeria tradițională românească. Erau folosite și unele denumiri speciale pentru nuanțe: colbíu-alb (gri deschis) și colbíu-negru (gri închis). Sin.: *colbós* și *colburíu*.

COLBÓS, → **colbíu**.

COLBURÍU, → **colbíu**.

COLÉȘTURI, **1.** Fire sau smocuri de fire obținute prin destrămarea unui material textil. **2.** Zdrențe. Termen vechi românesc. Sin.: *drojdii, țimarizme*.

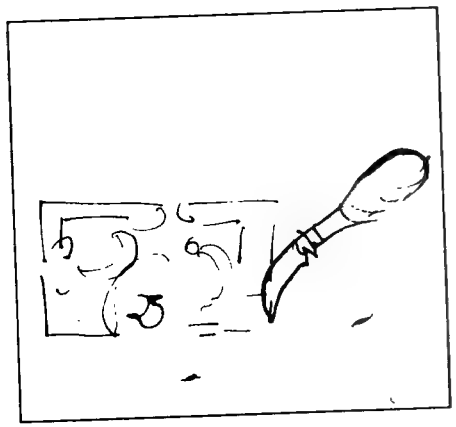
COLOFONIU, → **ceam-sacâz**. În lb. greacă: *kolofonion*.

COLOR. 1. Culoare naturală. **2.** Culoare obținută prin amestecarea „bolos"-ului sau a roșului englez cu un pigment alb, pentru a se realiza culoarea roz. **C.** amestectat cu un anumit pigment negru (→ **cerneală de persecă**) conducea la o culoare standard liliachiu deschis (→ **levkon oxíu**) sau la alta, un liliachiu mai închis, cu nuanțe roșietice. În lb. latină: *color*. Sin.: *color piatră, colúr*.

COLOR PIATRĂ, → **color**.

COLȚANI, → **cecídii**. Termen utilizat mai ales pentru a se indica excrescențele apărute pe ghinde. Termen vechi românesc.

COLȚUL, sculă folosită la sclivisirea grundului și a foiței de aur (→ **a aurí**) ca și la fracturarea stratului de carbonat de calciu (→ **coajă**) apărut după câteva ore de la punerea în operă a mortarului de frescă, pe suprafața



ultimului strat din acest mortar precum și la trasarea unor contururi, în mortarul de frescă umed, în scopul precizării mai accentuate a desenului (→ **desenare**). **C.** era realizat dintr-un dinte de animal carnivor (câine sau lup) sau dintr-o piatră foarte dură (agat). Piesa se fixa într-o montură de metal, cu un mâner de lemn. În lb. sârbo-croată: *kolec*. Sin.: *colț de câine, osul, sclivisitórul*.

COLȚ DE CÂINE, → **colțul**.

COLÚR DEȘCHIS, culoare roșu-cărămizie deschisă, obținută din „bol" amestecat cu un pigment alb (ex. cel realizat din pastă de hidroxid de calciu). Era folosit la frescă.

COLÚR ÎNCHIS, culoare roșu-cărămizie închisă, obținută

prin amestecarea „bol"-ului cu o cantitate de pigment alb.

COMÍD, → **clei de piatră**. În lb. greacă: *kommid*; în lb. rusă: *komed*.

COMÍD ALB, → **clei de piatră**. Sort mai pur.

COMÍD DE ALEXANDRIA, → **clei de piatră**, **comíd**.

COMÍT, → **clei de piatră**, **comíd**.

COMPAS, instrument confecționat din lemn sau din metal, constituit din două brațe, articulate la unul dintre capete, cu care se efectuau diferite măsurători (grosimi, lungimi, proporții etc.) transpuneri (ex. în pictură, marcarea dimensiunilor individuale care se transferau pe zid, în pictura murală) și se trasau contururi circulare (ex.: în pictură, aureole, curcubee, elemente de decor diferite etc.) în decorarea lemnului, motive florale, geometrice sau cosmice. În lb. franceză: *compas*. Sin.: *capră, circínul, circlul, pas, pașnicul, perghél, țârcălam*.

CONABIU, → **cănăbiu**.

CONDEI. 1. Instrument realizat dintr-un material anorganic moale cu care se scria pe tăblițele de ardezie ale școlarilor mici. **2.** Pensulă folosită de pictori și de vopsitori. În pictura românească tradițională, tipul părului, modul de prindere a acestuia, coada, dimensiunile, forma și mărimea sculei respective depindea de mărimea și de tipul suprafeței pictate (fonduri, detalii mai mari sau mai mici etc.), de caracterul detaliului pictat (motive florale, sprâncene, gene, „blicuri" etc.) și de vâscozitatea – respectiv natura – materialului cu care se lucra (grunduri, adezivi pentru aurire, culori pentru frescă, tempera, ulei etc.). Astfel, *cleiul* și *grundurile* cu o vâscozitate mai mică se aplicau – pe suprafețele unor panouri mari și fixe din biserici (tâmple) – cu pensule mari de păr de porc, ca și în pictura murală. În cazul *picturii murale*, însă, se lucra, la aceleași materiale, și cu pensule realizate cu perii recoltați din coama măgarului, cu cei de deasupra încheieturii piciorului boului sau catârului (→ **arșic**), precum și cu peri de capră. Nu avem indicații, ca pictorii români de altă dată să fi folosit, la pictură murală, pensule cu peri de coadă de vacă, așa cum o făceau pictorii ruși contemporani lor. Pentru *detalii*, la pictura pe *panouri de lemn*, se foloseau pensule mici sau mijlocii, ca și la pictura murală, pensule realizate cu peri de coadă de veveriță. Tot cu astfel de pensule se aplicau și anumite fonduri de culoare executate cu ocru. *Perii* folosiți trebuiau să fie drepți și nu proveneau dintre cei din vârful cozii ci de pe părțile laterale ale acesteia. Tot cu astfel de peri se realizau și pensule pentru eboșări. În *pictura pe sticlă*, s-au folosit pensule mici (→ **pămătuf**) confecționate cu peri de pisică (centrul de iconari din Scheii Brașovului). Unii *adezivi* mai fluizi utilizați la auriri, ca și *vernilul* sau *cleiul de morun* cu care se protejau foliile de argint (→ **a aurí, mat**) se aplicau cu pensule subțiri cu perii lungi și moi, cu

care se puteau unge și umple cele mai fine *detalii*. Cu pensule și mai subțiri, uneori realizate numai cu câțiva peri de veveriță sau bursuc, se executau *detalii foarte fine*. Desprăfuirile se realizau numai cu pensule mari. Când se îndepărta, însă, scama de bumbac – la auriri, după netezirea foiței de aur sau de argint, cu tampoane realizate cu un asemenea material (→ **bumbac**) – se foloseau pensule ceva mai mari, moi, realizate cu peri din coadă de veveriță (→ **a face condeie**). *Spălarea* pensulelor se făcea într-un vas metalic (confecționat din cupru sau din aliaje ale acestui metal) care avea două compartimente. În primul se introducea lichidul folosit la spălare („apă de var" pentru culorile folosite la frescă, ulei de in nesicativat sau terebentină, pentru culorile de ulei, apă pentru culorile de tempera etc.). În cel de-al doilea compartiment al vasului în care se efectua spălarea pensulei, se colecta, prin stoarcere cu degetele, lichidul murdar din pensulă. Pensulele folosite la *frescă* erau *păstrate* tot în „apă de var". Celelalte pensule erau lăsate să se usuce liber. **3.** Pană de gâscă sau bagheta ascuțită de lemn de cireș cu care se executa desenul la pictura pe sticlă. Sin.: *condei de acțidie, condei de păr de porc, condei mare de proplazmă, condei de zugrăvit, penzel*. **4.** Pensulă mică, realizată cu fire de lână emulse din pielea unui cojoc. Ele erau înfășurate pe o bucată de trestie subțire sau pe o baghetă de lemn și legate cu un fir de ață ceruită. Cu astfel de pensule se aplicau culorile pe tiparele xilogravurilor (secolul XIX, centrul de la Gherla). **5.** → **Corn**, **accepțiunea 1.6.**, **chișiță**, **accepțiunea 2.** În lb. greacă: *kondili*.

CONDEÍ DE ACȚIDÍE, pensulă de păr de dihor (→ **acțidie**, **condei**).

CONDEI DE ÎNCONDEIAT OUĂLE, → **chișiță**, **accepțiunea 2**.

CONDEI DE PĂR DE PORC, pensulă mare realizată cu păr de porc (→ **condei**).

CONDEI DE ZUGRĂVIT, → **condei**.

CONDEI MARE DE PROPLAZMĂ, pensulă mare cu care se aplica „proplasmul" (→ **condei**, **proplasm**). De obicei, avea coadă de lemn.

CÓPIE, model constituit din reproducerea, sub formă de desen, a unei compoziții sau a unui portret, executat, de obicei, pe hârtie. În activitatea pictorilor români din evul mediu, **c.** a servit nu numai pentru a fi reprodusă – fidel sau prin desen liber – ci și ca sursă de inspirație. În *pictura pe sticlă* românească, cel mai adesea, **c.** era reprodusă fidel, fiind copiată prin transparența sticlei, fie se realiza o nouă compoziție prin copierea fidelă a câte unui detaliu, din mai multe modele diferite, toate fiind asamblate într-o nouă compoziție (→ **icoană pe sticlă**, **antivol**). În lb. latină: *copia*. Sin.: *izvod, prubă*.

CORÁNT, → **alergător**. În lb. latină: *currento*.

CORANG, → **roata olarului**. Regionalism din vestul Transilvaniei.

CORÂTĂ, varniță (→ **cădățuie**).

CORCODUȘ, pomul fructifer *Prunus cersifera Ehrh.* din familia Rosaceae. Decoctul din coaja **c.**, amestecat cu cel băcan sau de coajă de arin se folosea drept colorant negru, la băteala (bătătura) cearșafurilor, la firele de lână cu care se țesea dimia și materialul pentru fote precum și la diferite alte fire (cânepă, in și păr de capră) folosite la realizarea ației cizmărești, a legăturilor pentru opinci (nojițelor) și băierelor pentru desagi. Sin.: *zarzăr*.

CORN. **1.** Escrescență chitinoasă apărută pe osul frunții animalelor rumegătoare. A fost folosit la realizarea unor scule și la confecționarea unor recipienți în care era păstrat și purtat praful de pușcă. De cele mai multe ori, piesele obținute din **c.** erau decorate prin incizare, sculptare sau pirogravare. **2.** Sculă folosită de olarii de tradiție români la executarea decorației pe piesele ceramice smălțuite sau nesmălțuite (→ **brezătură**, **a jirăvi**). Uneori era realizat dintr-un corn de bovină, alteori, având aceeași formă conică arcuită, era confecționat din lut care ulterior era calcinat, în cuptor. În partea cea mai subțire și mai ascuțită a **c.** se amplasa o bucată de pană de pasăre (→ **țiplă**) în care se introducea un pai prin care se scurgea materialul cu care se executa decorarea. Pentru fiecare culoare olarul folosea un alt **c.** În atelier, aceste scule erau păstrate într-un rastel mic special. Sin.: *condei*. **3.** Căprior care intra în structura acoperișului construcțiilor de lemn populare românești. În lb. latină: *cornu*. **4.** Arborele Cornnus mascula L. Decoctul scoarței acestui arbore era folosit în boiangeria populară românească (→ **a rușî**).

CORNUARIUL, raft dublu mic, format din două părți îmbinate în unghi drept în care se păstrau sticle cu cantități mai mici de lichide (doctorii, aghiasmă etc.). Era amplasat, de obicei, într-o cameră a locuinței tradiționale românești, între pereții în lungime ai încăperii și peretele dinspre fațada casei. Cel mai adesea, **c.** era măestrit decorat prin sculptare, traforare, pictare sau incizare.

COROANĂ, aureolă: sector de cerc – auriu, argintiu sau galben – amplasat în jurul capetelor unor

personaje sfinte din portrete sau scene de ilustrare a istoriei biblice, în pictura pe lemn, pe sticlă, sau pe pânză ca și în cea murală. Era executată direct pe grund, preparație sau mortar. Adesea era realizat în relief (→ **coroană rădicată**). Uneori era realizată cu foiță de aur (→ **a aurí**) sau, mai rar, cu foiță de argint. În unele lucrări mai puțin pretențioase, de serie mare sau mai ieftine, **c.** nu se executa cu foiță de metal nobil ci se picta cu o culoare galbenă în care se introducea sau nu pigment auriu. La *frescă*, în acest caz, se revenea de 2-3 ori cu ocru peste trei straturi aplicate cu o culoare realizată cu un pigment alb (→ **alb de var**, **zugrăvire pe tencuială proaspătă**). Termen vechi românesc. Sin.: *cunună*.

COROANA RĂDICATĂ, aureolă (→ **coroană în relief**). În pictura tradițională românească, a fost realizată la portrete și compoziții executate pe panouri de lemn direct sau peste un grund, pe peretele unor lăcașuri de cult construite din lemn dar și la lucrările murale (frescă și secco). La icoanele românești pictate pe lemn, în general, până în cea de a doua jumătate a secolului XVII, asemenea aureole aveau o grosime mai mare decât au avut-o ulterior. Nicolae Iorga a folosit acest criteriu la datarea icoanelor românești. Sin.: *cunună sculată*.

CORONIȚA MIRESII, motiv decorativ folosit în ceramica populară românească. Era desenat cu „cornul".

CORSETURI, hârtii introduse între fundul de lemn și icoana pe sticlă pentru a amortiza șocurile mecanice și a se evita astfel spargerea sticlei. Regionalism (Centrul de iconari brașoveni).

CORUNĂ, grinda principală a prispei. Adesea, aceasta era decorată prin sculptare sau incizare. Regionalism vâlcean.

COȘNIȚĂ, **a ~**, mod de a se extrage lutul necesar olăriei tradiționale românești (ceramica neagră). Practicat din cele mai îndepărtate timpuri, era caracteristic, îndeosebi, situației zăcămintelor argiloase din nordul Moldovei. După ce se executa o groapă perfect rotundă (adâncime: 1,2 – 2,0 m) se îndepărta un strat de pământ arabil și se ajungea la altul compus din humus și argilă. La stratul de argilă se ajungea cam pe la 2 m adâncime. Aceasta era extrasă, cu cazmaua, săpându-se în adâncime și lateral pe tot acest fund de groapă și pe rază de cca. 3,50 m. Cavitatea subterană avea pereții curbi și sugera forma unui coș. De aici venea, probabil, respectivul termen tehnic popular. În nordul Moldovei, lentilele de argilă nu depășeau grosimea de 1,0 – 1,5 m. Sub ele, de obicei, urma un strat de nisip. În locurile în care depozitele de argilă erau mai mari, se întâmpla, ca, pe același ogor, să se „coșnițească" mai multe asemenea cariere. Totdeauna însă, se evita ca unul dintre aceste goluri subterane să pătrundă în altul vecin, pentru a se evita surpări și accidente. Cantitatea de „hlei" scoasă dintr-o

asemenea „coșniță" reprezenta cel mult încărcătura a 4-6 căruțe obișnuite. După terminarea exploatării unei „coșnițe", era umplută, nivelată și redată circuitului agricol. Regionalism nord-moldovean.

COSOROABĂ, una dintre bârnele amplasate în partea superioară a pereților construcțiilor de lemn tradiționale ca și a celor de chirpici, cărămidă și piatră. Se așeza de jur împrejurul construcției și pe ea se sprijineau căpriorii acoperișului. Intra în componența șarpantei. **C.** depășea linia pereților și intra și în compoziția streașinei, susținând căpriorii. Adesea era măestrit decorată pe fețele vizibile. În lb. maghiară: *koszoru*. Sin.: *costoroabă*, *cursurău*.

COSTOROABĂ, → **cosoroabă**.

COT, unitate veche, folosită în toate provinciile istorice românești, la măsurarea lungimilor. În principiu, reprezenta distanța dintre cot și vârful degetelor mâinii. **C.** a fost folosit în Egiptul antic (1 cot regal = 0,525 m), în antichitatea greacă și romană; precum și în întregul ev mediu european. În Transilvania **c.** este atestat documentar încă din secolul XIII. În aria românească, ca și în Europa medievală, mărimea acestei unități de măsură a variat, în diferite locuri și diferite epoci. Astfel, „cotul austriac" avea 1,777 m, cel „rusesc" 0,5385 m, cel „venețian 0,639 m, cel din Țara Românească 0,644 m, cel moldovean 0,637 m etc.

COVATĂ, căpisterie, albie cu volum mare în care, în gospodăria tradițională românească, se cerneau mălaiul și făina și se frământa pâinea. *În pictura murală* tradițională, în **c.** se amesteca varul cu materialul de armare (câlți de cânepă sau in, paie, pleavă etc.), atunci când se preparau cantități mai mici de mortar de frescă (→ **var cu câlți**, **var cu paie**). În lb. turcă: *kuvata*.

CRAT, în de calitate inferioară care nu se folosea la țesăturile obișnuite. Cu **c.** se realizau unele șervete folosite în gospodăria țărănească românească (→ **cenușare**). *Regionalism. Sin.: feștile*.

CRETĂ, varietate de carbonat de calciu ($CaCO_3$) naturală, amorfă, cu puritate mare. A fost folosită de către pictorii români din evul mediu, mai rar, ca pigment alb (îndeosebi la lucrările în secco) și, uneori, ca agent de umplere, în ultimul strat al mortarului de frescă (probabil influență veche vest-europeană), pentru a-i mări compactitatea și pentru a se obține o suprafață lisă. În lb. italiană: *creta*. Sin.: *cridă*, *tibișir*.

CRICĂLUIRE, operația prin care se diminua porozitatea pieselor ceramice nesmălțuite. **C.** se executa introducând aceste piese, imediat după scoaterea lor din cuptor, într-un terci apos de tărâțe de grâu fierte.

CRIDĂ, → **cretă**.

CRISPĂ, → **apă de var**.

CRIȘPAN, → **cinghiar**. În lb. germană: *Grünspan*.

CROV. 1. Vatra cuptorului de var (→ **cuptor de var**) pe care se amplasa combustibilul și piatra de var. Cuptoarele rudimentare folosite în evul mediu românesc realizau, pe **c.**, un gradient de temperatură, ca și în întreg cuptorul. Drept urmare gradul de calcinare al varului – respectiv trecerea lui în oxid de calciu – era destul de inegală în diferitele părți ale **c.** și ale cuptorului. Varul supracalcinat cules de pe **c.** era folosit ca material izolant termic (→ **cășulă**). Sin.: *picior, prag, prăgar, talpă, vatră, vatra zidului.* **2.** Incinta de forma conică, săpată în pământ, în care se obțineau gudroanele de lemn („boagă"). Pereții unui **c.** erau compactizați prin batere și lipire cu o pastă apoasă de argilă, pentru a se diminua la maximum cantitatea de gudroane reținută de aceștia. Un **c.** era folosit numai la prelucrarea a 2-3 șarje, ulterior instalația fiind părăsită. **C.** era amplasat adesea în locuri greu accesibile, în mijlocul pădurii pentru a se evita dificultățile impuse de transportul materiei prime, adică a lemnului.

CUCULBĂU, → **cobelc (1)**. Regionalism (Gherla și Lăpuș).

CUGLAC, pigment cărămiziu. Uneori termenul a fost eronat folosit pentru a se indica cinabrul. Regionalism (centrul de pictură pe sticlă Nicula). Sin.: *gugulac.*

CUIB DE BORȘ, amorsă folosită la prepararea unui borș nou. Era realizată din reziduuri organice colectate dintr-un borș vechi. (→ **borș**). Sin.: *huce, huci, huște.*

CUIB DE OȚĂT, amorsă folosită la prepararea oțetului de vin nou. În compoziția **c.d.o.** intrau toate sau numai unele dintre următoarele materiale: miez de pâine, boabe de fasole sau de linte zdrobite, stafide negre și drojdie de bere (→ **oțet**).

CUINGÍU, → **argintar**.

CUIUMGÍU, → **argintar**. În lb. turcă: *cuyumgu.*

CULBÉC, → **colbéc**.

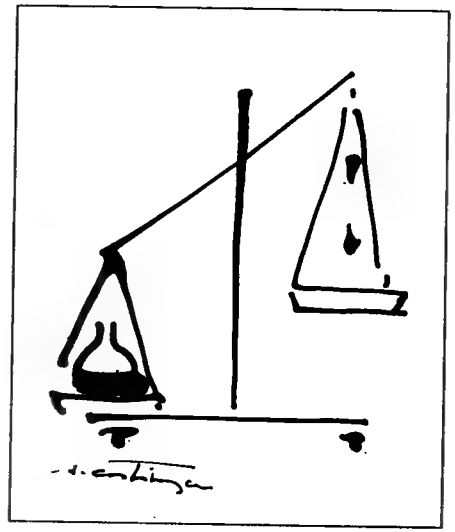
CULME, stinghie subțire de lemn, sprijinită pe doi pereți sau pe un perete și un stâlp, amplasată deasupra patului, a unei bănci mari sau chiar a sobei, pe care se etalau diferite piese textile în încăperile casei tradiționale românești. În lb. latină: *culmen.*

CULPAHÁR, pigment natural, de culoare roșu-cărămiziu, care avea în compoziția sa o proporție mare de trioxid de fier (Fe_2O_3), obținut prin calcinarea pământului de Sienna natural. A fost folosit atât la lucrările în secco (colorant) cât și la realizarea unor adezivi folosiți la auriri (colorant și agent de umplere). În ultimul caz, el introducea, prin translucidatea foiței de metal nobil, o virare interesantă a culorii. Sin.: *ghiulbahar, ocru închis, pământ de Sienna ars.*

CUMPĂNÍ, a ~, a cântări.

CUNABÍU, → **conabiu**.

CUNUNĂ. 1. → **coroană. 2.** Rama de legătură cu care se încheiau pereții, în partea superioară, în construcțiile de lemn (casa tradițională și bisericile) țărănești românești. **C.** era formată dintr-un



rând de grinzi groase orizontale. Termen vechi românesc.

CUNUNĂ SCULATĂ, → **coroană ridicată**. Termen vechi românesc.

CUPĂ, unitate de măsură populară bănățeană, folosită la măsurarea capacităților și care avea aproximativ a zecea parte din volumul unei găleți.

CUPRU, → **aramă**.

CUPTOR. 1. Construcție de cărămidă, de piatră sau de pământ utilizată la prepararea mâncării, încălzire, calcinarea unor minereuri, pentru a fi trecute în alte materiale necesare altor scopuri (→ **cuptor de var, cuptor de ars ghipsul**), calcinarea pieselor ceramice (→ **cuptor de oale**) sau în metalurgie. În **c.** se realizau, o serie de operații care pretindeau temperaturi mai mari sau foarte mari. **2.** Înnăditurâ de zid a vetrei, pe care se dormea în casa tradițională românească de altădată. **3.** Cantitatea de produse (pâine, bucate, oale, metal etc.) apărute la o singură „ardere" a cuptorului. **4.** Înveliș de pământ folosit la instalațiile de obținut gudroane de lemn, cu o grosime de 10-15 cm și în care se practica o deschizătură prin care se aprindea focul și se evacuau gazele de ardere. Era realizat cu pământ amestecat cu apă. În lb. latină: *coctorium.*

CUPTOR DE OALE, cuptor în care se calcinează (→ **a arde**) piesele ceramicei românești. **C.d.o.** este încă o mărturie a unei tradiții tehnice românești multimilenare, a unei unități impresionante și a unei continuități certe în întreaga arie românească. Șantierele arheologice au scos la lumină pretutindeni urmele unor „cuptoare de oale", de la cele mai simple (cu arie deschisă), la altele ceva mai complicate (cuptoare realizate din gard de nuiele etanșat cu argilă, gropi în teren plat sau în maluri etc.) până la cele din zilele noastre. După *tipul de olărie* produs, putem deosebi *cuptore cu ardere completă* (produc olărie roșie sau smălțuită, de tradiție romană) și *cuptoare cu ardere incompletă* (produc olărie neagră, de tradiție dacică). Trebuie remarcat faptul că, la ceramica de tip mai vechi, realizată cu mâna din suluri de lut prefabricate, cuptorul nu se deosebea de cele folosite la ceramica modelată prin învârtire, cu forme de revoluție. Primul tip de cuptor amintit a fost cu predilecție folosit în sudul ariei românești (Muntenia, Oltenia, Dobrogea, Banat, sudul Transil-

vaniei și Moldovei) iar celălalt în Moldova, nordul și răsăritul Transilvaniei. După *tipul constructiv*, pot fi deosebite trei tipuri de **c.d.o.**, dacă ne rezumăm la cele care au continuat a fi folosite până în zilele noastre. **C.d.o.** construit *sub nivelul solului* era realizat sub formă de groapă (circulară sau ovală) și tronconică în înălțime, pe fundul căreia se amplasa o „podină", perforată în multe locuri și susținută pe câteva sprijine solide (piatră, cărămidă, lut ars). Sub aceasta, ardea focul iar deasupra ei se amplasau piesele ceramice care urmau a fi „arse". Acest tip de cuptor cu vatră neorganizată avea o singură „gură de foc" prin care se introduceau lemnele cu care se „ardea" cuptorul, ca și piesele ceramice modelate și care urmau a fi „arse". În acest tip de cuptoare, datorită acestei situații, în locurile de contact a lemnelor cu vasele apăreau pete colorate diferite de restul suprafeței vasului. Mai evoluate sau mai puțin evoluate aceste cuptoare au fost descoperite pretutindeni în aria românească (Jilava, Vidra, Găvănești Vechi, Micasasa, Dealul Oilor Sighișoara etc.), vechimea lor plasându-se, uneori, la câteva milenii î.Hr. Aveau un diametru de maximum 1 m și o adâncime de o jumătate de metru. Capacitatea lor era, deci mică (→ **groapă de ars lutul**). O formă de cuptor de trecere la altele mai evoluate o constituie cea care a fost utilizată la calcinarea pieselor ceramice realizate cu mâna și alta *semiîngropată*.

O formă evoluată, mai târzie (Cârcea-Dolj și Tărtăria-Alba) avea două „guri". **C.d.o.** cu două „guri" (una pentru introducerea combustibilului și alta pentru introducerea pieselor care urmau să fie calcinate) erau amplasate, de obicei, la *suprafața solului*. Aveau, uneori, o formă *ovoidală*, alteori *tronconică* sau de *butoi*. Cele de formă tronconică puteau fi fără vatră organizată, cu vatră având elemente mobile, cu 1-2 „cai", cu vatră ca o masă și cu o „cărare" pe margine și în mijloc, cu o vatră ca o masă, cu „cărare pe margine și „curgător" pe mijloc sau cu grătar. Ca cele de formă ovoidală, un tip era *cu horn* și altul *fără horn*. Atât cuptoarele tronconice cât și cele de formă ovoidală au fost folosite și la „arderea" pieselor de ceramică neagră. În sfârșit, o formă mai evoluată de cuptor (de formă cilindrică, tronconică sau de butoi) era înălțată tot la nivelul solului, fiind construită din nuiele împletite, lipite cu argilă, cărămidă sau piatră. Avea o vatră mai înaltă, realizată din pământ bătut (→ **temei**, **mălai**), două „guri de foc" și circulația verticală a gazelor de ardere. Încărcarea cu piese ceramice a acestui tip de cuptor se efectuează prin partea superioară. Cuptoarele folosite la calcinarea pieselor ceramice realizate cu mâna din suluri de lut, erau mai rudimentare. În cuptoarele de oale" se realizau una, două sau chiar trei operații

de calcinare a „biscuitului", a decorației și a smaltului, realizându-se temperaturi de 900° – 1100°C.

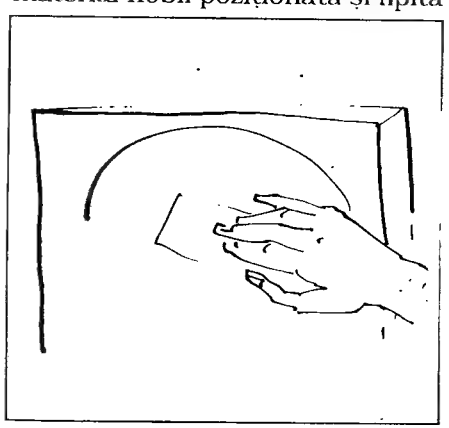
CUPTOR DE VAR, în vechime, dar și mai târziu, cuptor rudimentar, de capacitate mică (0,8 – 3,0 tone materie primă și 0,3 – 1,5 tone „var produs") în care se obținea oxidul de calciu (→ **var nestins**), prin calcinarea carbonatului de calciu natural (→ **ardere**, **piatră de var**). **C.d.v.** era realizat cu *pereții neînziditi* sau cu *pereții înziditi* (cu piatră de râu sau, în ultimele secole, cu cărămizi). Primul tip este foarte vechi și era amplasat, de obicei, în coasta unui deal. Acest tip arhaic mai este, totuți, folosit și astăzi, în aria românească. **C.d.v.** înzidite, după o clasificare mai veche, erau de mai multe tipuri. Luând drept criteriu *poziția față de sol*, deosebim: cuptoare *îngropate*, *semiîngropate* și *de suprafață*. După secțiunea verticală, deosebim: cuptoare *tronconice* (cu baza mică în partea superioară sau în cea inferioară, *cilindrice*, *semisferoidale*, sau *butoi*. După tipul *„gurii de foc"* deosebim: cu „gură" simplă, cu „gură" divizată, cu „gură" liberă și cu „gură" acoperită. După tipul *vetrei*, se deosebesc: cu *grătar cu vatră*, cu vatră *tigae* și cu *pomnol*. S-au înregistrat unele preferințe pentru un anumit tip de **c.d.v.** care variau de la o regiune la alta. Deși era relativ mic și oferea unele posibilități de condus și controlat arderea, încărcarea termică a **c.d.v.** nu era omogenă. Gradientul de temperatură (vertical și orizontal) care apărea, făcea ca, în producția lor, să se obțină și bucăți de var prea mult sau insuficient calcinate. Acest material de calitate neinteresantă aducea o serie de desavantaje, înainte și după punerea în operă a mortarelor realizate cu oxidul de calciu obținut prin calcinare în **c.d.v.** De asemenea, tot din aceasta cauză, nu se realiza un randament satisfăcător nici la trecerea carbonatului de calciu în oxid. Situația respectivă apărea în producția de acest fel a întregului Răsărit european medieval, acest lucru putând fi remarcat ori de câte ori sunt examinate capitolele referitoare la var din podlinniki-urile rusești sau erminiile atonite. *Construirea* unui **c.d.v.** semiîngropat începea de la partea inferioară, cu săparea (adâncimea cca. 1 m) și amenajarea vetrei cuptorului. Urma, apoi, *clădirea* părții superioare. Pe măsură ce această parte se înălța, vecinătățile ei se *umpleau* cu bolovani, pentru a se sprijini zidul clădit. Când se ajungea la orificiul superior, se amenaja, de obicei, o mică *platformă* pe care se lucra și se circula în timpul încărcării cuptorului. Se prevedea și un *orificiu* lateral (→ **gura cuptorului**). Prin el și în el se așeza *combustibilul* (lemne – pentru a nu se introduce impurități jenante în oxidul de calciu obținut). Esențele de lemn curent folosite la ardere erau fagul, plopul și răchita. Îndeosebi în zonele cu precipitații mai abundente, **c.d.v.**

era *protejat* cu un acoperiș ușor de scândură care, în același timp, îi mărea durata în exploatare. În fiecare cuptor se realizau 1-2 șarje pe săptămână, o calcinare durând 24-72 ore. Ea era considerată terminată atunci când gazele de ardere – eliminate prin orificiul superior al cuptorului – apăreau incolore. O flacără roșietică sau un fum negricios erau considerate semne sigure că nu s-a terminat „arderea". Urmărirea desfășurării acesteia se efectua și prin examinarea periodică a pietrei de var introduse în cuptor. Cu un clește metalic se scotea câte o bucată de var, se spărgea cu un ciocan mare și se aprecia vizual eficacitatea calcinării. După spargere și răcire, fragmentele trebuiau să aibă culoare cuprinsă între galben-verzui (la un material de calitate medie) și alb-albăstrui (la unul de calitate superioară). *Încărcarea* **c.d.v.** începea cu o mărunțire (prin spargere) a pietrei de var scoase din carieră. În continuare, pe pragul cuptorului se așezau mai întâi bucăți mici de materie primă, apoi bucăți din ce în ce mai mari. Pe vatră, unde se atingeau temperaturi relativ mici, se așezau tot bucăți mai mici, continuându-se „clădirul" în sus, cu bucăți a căror mărime creștea pe măsură ce înălțimea stratului de piatră de var creștea. În centrul orificiului superior al cuptorului se așeza o piatră conică (→ **par 1**) care, datorită mărimii și greutății sale, împiedica surparea bolții formate cu materia primă. Peste aceasta și în jurul acesteia, se continua cu așezarea bucăților de „var nears" de diferite mărimi, umplându-se golul rămas sub bolta cuptorului. În final, materia primă introdusă (→ **piatra de var**) avea forma conică, cu vârful rotunjit. Deasupra, peste acest var necalcinat, se așeza un strat (grosime 10-20 cm) de material realizat cu o pastă apoasă de var supracalcinat (→ **sperlă**) mărunțit, paie sau crengi de copaci (→ **cășulă**), pentru a se realiza o termoizolare. Pentru evitarea colmatării și, implicit, împiedicarea arderii normale și „înfundarea" cuptorului, stratul izolant era perforat cu 6-10 găuri (→ **bortă**) astupate cu dopuri mari de piatră. Scoțând sau punând la loc aceste dopuri, se regla, cu multă abilitate, intensitatea arderii. În unele centre românești, acolo unde încărcarea cuptorului se efectua numai cu bucăți mari de „piatră de var", având aproximativ aceeași mărime, între ele se introduceau crengi (→ **răsuflători**), așezate în poziție verticală, de-a lungul perimetrului **c.d.v.** În centrul cuptorului se așeza o creangă sau o tulpină mai groasă. Aceasta avea un capăt sprijinit pe vatra cuptorului celălalt ieșind prin orificiul superior. Acest material lemnos introdus avea și rolul de susținere a încărcăturii de „piatră de var". După ce acest material ardea în întregime, fiecare traseu rămas liber constituia un adevărat canal de fum pentru gazele de ardere. În ceea ce privește *conducerea calcinării*, afară de controlarea gazelor de ardere ieșite prin orificiul superior al lucrării, în unele părți ale ariei românești, operația era condusă într-o formă ușor modificată. O zi se „ardea" cu „goaga" liberă, neastupată. După ce focul se întețea satisfăcător, aceasta era astupată cu un amestec de lut și paie lăsându-se libere numai deschiderile practicate în construcție sau apărute prin arderea crengilor groase de care s-a amintit anterior. În acest caz, calcinarea dura cca 72 ore. În final, se stingea focul și se astupau toate orificiile. Se lăsa cuptorul astfel etanșat cca. 24 ore. După aceea, se efectuau „dezvelirea", „răcirea" și celelalte operații (→ **arderea varului**). Sin.: *cameniță*.

CUPTORÍȘTE, → **clotan**.

CURĂȚA, a ~, a curăța de coajă un lemn sau un fruct.

CURĂȚIRE. 1. În afară de sensul curent, termenul mai era folosit, în cazul operațiilor de aurire (→ **a aurí**), pentru a se indica nu numai operația de curățire propriu zisă a foiței de material nobil poziționată și lipită



(îndepărtarea scamei de bumbac, a diverselor pulberi, a adezivului etc.) ci și netezirea foiței aur, pentru a-i îndepărta denivelările și pliurile, ca și pentru a netezi marginile foiței, cu ajutorul unei scule speciale (→ **picior de iepure**). **2.** Termenul **c.** era folosit și pentru a se indica purificarea, pe cale fizică, a unor materiale sau materii prime folosite în pictură. Astfel, spre exemplu, terebentina se „curăța" prin antrenarea cu vapori de apă – dintr-un amestec de apă și terebentină, încălzit la foc – a fracțiunilor ușoare. După această operație, se separa, prin decantare, apa rămasă. Tot astfel, îndepărtarea apei (umezeală și apă de cristalizare) din sulfatul de zinc natural (→ **vitriol alb**) se obținea prin încălzirea acestuia într-un vas de cupru, sub continuă amestecare. În final, materialul obținut era mărunțit într-un mojar rudimentar (→ **leaspede**) și, apoi, păstrat în borcane sau cutii închise etanș.

CURECHÍU, de culoare verzuie, similară cu cea a verzei. Regionalism moldovean.

CURSURĂU, → **cosoroabă**.

CUȚIT. 1. În afară de sensul curent folosit, termenul a mai fost utilizat și pentru a se indica o sculă de lemn care avea mâner și cu care pictorii români de tradiție modelau anumite detalii ale unei lucrări (ex.: corectarea aureolelor cu decorații imprimate în relief), la adunarea pigmenților în „agricon", după frecare sau la vehicularea unor materiale (ex. aplicarea și întinderea într-un

strat subțire a adezivilor, sub formă de pastă, care interesau în auriri). **C.** era realizat de obicei, din lemn de carpen – și avea o lățime de cca. 50 mm. Uneori **c.**, a fost confecționat din oțel. **2.** → **ciumpei**. **3.** → **gripcă**. În lb. latină: *cotitus*. Sin.: *cuțit mare, spatulă*.

CUȚITAȘ, → **briceag de condeie**.

CUȚITAȘ DE CONDEIE, → **briceag de condeie**.

CUȚIT ÎNGUST, → **simcea**, (2).

CUȚIT MARE, → **cuțit**.

CUȚITOAIE, **1.** Unealtă folosită de olarii români de tradiție. Era realizată dintr-o lamă de oțel (vârf de coasă) și avea două mânere scurte amplasate la cele două capete. Cu **c.** se debitau felii subțiri din bulgărele de argilă care, în prealabil, fusese condiționată (→ **dospire (2)**, **frământare**, **a juca**). Feliile respective erau apoi aglomerate într-un bulgăre mare (→ **gogoloț**). Pe parcursul acestei operații era posibil a se depista și a se îndepărta impuritățile (pietricele, bucăți de „piatră de var", paie etc.) care, eventual, se aflau în material. Dacă acestea nu ar fi fost îndepărtate, în cursul „arderii" piesei ceramice, datorită unor dilatări inegale, sau în cursul utilizării piesei (ex. datorită hidratării bucățelelor de oxid de calciu), integritatea vasului ar fi fost periclitată. **2.** Unealtă similară cu cea descrisă în accepțiunea precedentă, cu care dulgherii și butnarii netezeau scândurile și doagele produselor. **3.** → **gripcă**. Termenul este derivat de la cuțit. În lb. latină: *cotitus*. Sin.: *mezdrè, mezdrèa, mezdreală, tăietoare*.

D

DAMMAR, rășină extrasă din unele specii de pin exotic (*Hopea* și *Dammara orientalis*), adusă din import în Țările Române. Are lanțuri moleculare mari, este incoloră, alburie sau pal-gălbuie, amorfă, ușor casantă și cu spărtură sticloasă. Are un punct de topire cuprins între 100° și 150°C, topirea ei (pentru a fi mai ușor trecută în soluție) neridicând probleme complicate (temperaturi prea mari sau apariția riscului descompunerii termice, în cazul în care se lucra în condiții de necontrolare stricte a temperaturii) pentru artiștii și artizanii evului mediu românesc. *Verniurile* în compoziția cărora intra **d.** au fost destul de mult folosite de pictorii români de tradiție. Preferința care li se acorda era justificată. Aderența lor la stratul pictural era excelentă și, din această cauză, exfolierile stratului pictural erau excepțional de rare, oricât de îndelungat ar fi fost timpul în care o lucrare de pictură executată pe panou de lemn ar fi fost utilizată. Remarcabil de incolore, verniurile în compoziția cărora intra **d.** nu se întunecau sensibil în timp acordurile cromatice realizate de pictor rămânând neschimbate decenii și chiar secole. Contracția – datorită îmbătrânirii lente a rășinii – era insignifiantă, foarte apropiată de cea a stratului pictural, astfel încât pericolul fisurării acestuia aproape nu a existat. Transparența lor impecabilă, de asemenea, nu varia practic în timp. Din punctul de vedere al tehnologiei de preparare a verniurilor în compoziția cărora intra **d.**, mai apăreau câteva avantaje. Rășina aceasta era solubilă în trei solvenți curent folosiți și ușor accesibili în secolele trecute: soluțiile alcoolice concentrate, unele varietăți de terebentină și unele derivate ale petrolului, la rece. Artiștii români de altădată, din această cauză, au folosit **d.** la realizarea tuturor verniurilor corespunzătoare acestor solvenți, de fiecare dată alegerea lor fiind justificată de anumite avantaje pe care le aducea tipul de verniu respectiv, fie din punctul de vedere al tehnologiei de preparare a acestuia, fie din cel al tehnicii pe care o foloseau la pictare. În orice caz, la toate cele trei tipuri de verniuri, faptul că **d.** se dizolva la

rece în solvenții respectivi aducea avantajul absenței riscului apriderii, fie datorită revărsării de spumă, fie datorită compușilor ușor volatili care apăreau și se degajau în timpul preparării verniului. Sin.: *guma damar*.

DARÁC. 1. Dispozitiv rudimentar cu care se desfăceau firele de cânepă aderente între ele, după melițare (→ **a meliță**, **meliță**), și se îndepărtau ultimele resturi de material lignos (→ **puzderii**), firele putrede și acele părți ale materialului textil (in sau cânepă) care corespundeau locurilor unde, pe tulpina plantei, fuseseră amplasate ramurile (→ **câlți**). Cu **d.** se pieptăna și lâna, descâlcindu-se firele și îndepărtându-se impuritățile. Era realizat dintr-o scândură mai groasă, dreptunghiulară („pat") pe care era atașată o bucată de lemn, mult mai groasă, dar mult mai scurtă („scaun") pe care erau înfipte două rânduri de dinți metalici. **2.** Aceeași denumire a fost folosită, târziu, și pentru un utilaj care îndeplinea aceleași funcțiuni și la care dinții metalici pieptănători erau amplasați pe doi tamburi concentrici care se roteau. În lb. bulgară: *darak*; în lb. turcă: *tarak*.

DÂRG. 1. Sculă metalică folosită la evacuarea jarului și cenușii din cuptoarele de var și ceramică. Sin.: *drâglu*. **2.** Sculă metalică folosită la evacuarea prafului din găurile practicate în roca din minele de altă dată. **3.** Greblă folosită în cursul spălării minereului aurifer (→ **vălău**).

DEDÍȚĂ, planta *Anemona pulsatila L.*, folosită la colorarea (direct, prin frecare) a ouălelor de Paști (→ **a înverzí**). Sin.: *suflețele, vânturele*.

DESEÁRE, operația trasării contururilor, de obicei în culoare închisă, în diferitele tehnici folosite în pictura medievală românească. Atunci când s-a lucrat în *tempera, pe panouri de lemn*, uneori, se efectua o nouă **d.**, și după aplicarea „proplasmului", la figurile și membrele personajelor. Se aplicau două straturi. *Primul* era trasat cu o culoare mai diluată (amestec de pigment negru și „ocsíu" sau cu un alt amestec de „umbră" și „bol"), stratul *al doilea* fiind trasat cu o culoare mai concentrată în pigment și mai închisă („umbră"). În părțile mai închise, deseori, s-a lucrat numai cu „umbră" iar *pupilele, sprâncenele* și *nările*

erau realizate cu o culoare care cuprindea numai pigment negru (→ **cerneală de fum**). La *frescă*, desenul era precedat de o netezire a mortarului cu mistria. Apoi se desena cu pensula înmuiată, de obicei, în ocru (galben sau roșcat), cu repetare de două ori (→ **zugrăvire pe tencuială umedă**) ca și în evul mediu timpuriu vest-european. Unele *elemente ale compozițiilor* și *portretelor* erau uneori desenate, prin gravare cu o așchie ascuțită de lemn, pentru ca desenul să poată fi deslușit, prin păturile de culoare aplicată ulterior. Acest mod de lucru, cu incizare în mortar, l-au practicat atât pictorii medievali apuseni (ex.: pictura murală a Capelei Sixtine din Roma) cât și cei bizantini (ex. pictura veche din actuala geamie Kiriyé din Istambul). *Greșelile de desenare* erau corectate prin ștergere cu câlți înmuiați în apă. Uneori, pe deasupra unei parcele pe care se efectuaseră ștersături, se revenea cu „ocsiu alb", mai înainte de a se redesena. *Desenarea ochilor, nasului, urechilor* și *membrelor* se executa fie cu umbră, fie cu un amestec – în părți egale – de pigment negru și „ocsíu închis", după ce fusese aplicat „proplasmul". *Pupilele* se figurau cu un pigment negru obținut prin arderea incompletă a unor rășini (→ **negru de fum**). Nu se lucra cu un pigment negru obținut din lemn de stejar sau de viță de vie arse incomplet. De asemenea (trasarea) circumferințelor *aureolelor*, la lucrările murale, se executa cu ajutorul unui compas (→ **perghél**) la care, pe unul dintre brațe se lega o pensulă lungă și subțire. Mai întâi se desena circumferința cu un pigment alb realizat cu un anumit „alb de var" (→ **var de tencuială vechie**, **alb de var**). Se trasa apoi, cu „ghiulbahar" o a doua circumferință cu un diametru mai mare cu câțiva milimetri. Se cunosc și cazuri în care circumferința aureolei s-a trasat cu o culoare galben-pal (un amestec de ocru și „alb de var") peste care s-a revenit cu o culoare diluată realizată numai cu ocru. La lucrările executate pe *sidef*, se desena cu „lînău" diluat. După ce se picta scena sau portretul și după ce stratul de culoare se usca, desenul se trasa din nou, prin zgâriere cu un ac. În lb. latină: *designare*. Sin.: *deșchidere, deschișătură, înainte închipuire, înainte însemnare, însemnare, însămnătură*.

DEȘCHIDERE, → **desenáre**. În lb. latină: *deșchidere*.

DEȘCHIDEREA OCHILOR, operația de desenare a ochilor personajelor din portretele și compozițiile medievale românești. La *tempera*, se realiza o culoare obținută dintr-un amestec de „umbră" (→ **ocru închis**) și „vol" (→ **bol**). Cu acest amestec se punea un *prim* strat. Se revenea cu un *al doilea* la care se utiliza numai „umbră". De cele mai multe ori, *pupilele* se desenau cu un pigment negru curat. Se întâlnesc însă și cazuri în care s-a lucrat cu pigment alb.

DEȘCHIDEREA SPRÂNCENELOR, operația de desenare a sprâncenelor personajelor din portretele picturii medievale românești. Se lucra cu aceleași materiale cu care se desenau ochii (→ **desenare**, **deschiderea ochilor**).

DEȘCHIS, termenul a fost folosit în pictura medievală, în boiangeria tradițională românească și pentru a se indica faptul că un pigment, un colorant sau o culoare avea o nuanță mai deschisă.

DESCHISĂTURI, → **deschidere**, **desenare**.

DESTRĂMĂTURI, → **colești**. Termen vechi românesc.

DEZVELIRE, operația de demolare parțială a cuptorului de var, în scopul pregătirii evacuării materialului calcinat (→ **var ars**).

DIHÓR, atidie. În lb. slavă veche: *dihoru*.

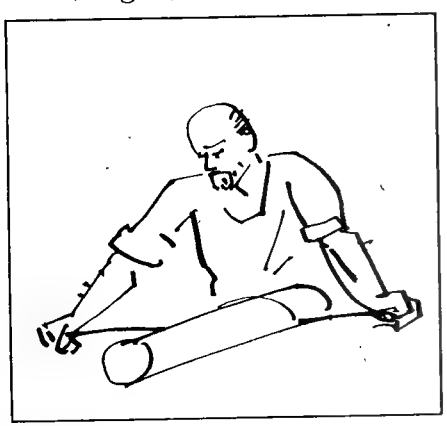
DIMICÁ, **a ~**, a împărți un întreg în mai multe părți.

DINȚÁR, sculă profilată folosită la decorarea pieselor artizanale de lemn.

DINTE DE LUP, străvechi motiv decorativ folosit în sculptura și incizarea în lemn, la elementele de arhitectură românească, în pictura pe lemn și pe sticlă, la decorarea textilelor și a pieselor ceramice etc. Se prezenta ca o linie în zig-zag realizată din triunghiuri isoscele sau echilaterale la care baza lipsește și care sunt unite prin vârful unghiului bazei. Semnificația **d.d.1.** s-a pierdut de mult. În genere, în orice tehnică a fost folosit, motivul ornamental respectiv apare ca un chenar sau ca un brâu care separa niște registre.

DOSÍI, **a ~**, → **dospire**.

DOSPÍRE. **1.** Operația de condiționare a argilei extrase din carieră, adusă la atelierul olarului de tradiție de altă dată. În timpul **d.**, calitățile plastice ale materialului se îmbunătățeau. Argila era mărunțită (→ **tocare**) cu ajutorul unei sape. Apoi era introdusă într-o ladă de lemn (→ **trocan de blană**) în care era udată și uscată. Lada respectivă era menținută afară, în timpul iernii, înghețarea și dezghețarea



repetată favorizând nu numai frământarea materialului ci și omogenizarea lui. În diferitele părți ale ariei românești, în linii mari, **d.** respectivă trecea cam prin aceleași etape tehnologice. *Transportarea argilei*, de la carieră la atelier, se efectua într-o căruță, acoperită cu un material textil umed, pentru a se evita o uscare prea înaintată. La atelier, se aruncau câteva *găleți de apă* peste lutul rămas, încă, în căruța

cu care a fost transportat. *Descărcarea* se făcea numai după 15-30 minute de la această udare. Pentru a se *îndepărta aerul* inclus în material, argila era „clădită" într-o moviliță (→ **mojilă**) și bătută bine cu maiul. Urma tăierea în felii groase de cca. 5 cm, cu o sculă specială (→ **cuțitoaie**), operație în timpul căreia se depistau și se îndepărtau diferitele impurități descoperite prin tăiere. Grămezile mai mari, realizate cu feliile respective de lut, după înmuierea fiecărei felii în apă, erau apoi lăsate 12-14 ore, pentru a se *înmuia*. Apoi, întreaga cantitate de lut era *„călcată"* în picioare, pentru a fi compactizată și omogenizată. Din întreaga argilă prelucrată, se realiza apoi un cilindru (→ **roată 2**) din care olarul *tăia* alte felii, tot cu „cuțitoaia", desăvârșind *îndepărtarea impurităților*. Din feliile de lut astfel condiționat, se realizau bucățile de argilă plastică (→ **bruși**) din care se modelau, apoi, piesele ceramice. În unele centre de olari (ex.: la centrul din Horezu-Vâlcea), **d.** se realiza într-un interval de timp care varia între câteva luni și un an. În alte centre, însă, tot din Vâlcea (Buda, Dăești sau Vlădești), condiționarea argilei dura numai 1-4 săptămâni. Practica multimilenară asigura efectuarea unei condiționări corespunzătoare unei anumite materii prime de care se dispunea în fiecare centru de olari de tradiție. Sin.: *murare*. **2.** În textele tehnice din erminiile manuscrise românești, termenul a fost folosit în sensul modificat de argăsire. **3.** Fermentarea și degradarea prin descompunere a unor materiale organice (ex.: alimente), cu modificările corespunzătoare ale aspectului, gustului și mirosului. **4.** Extragerea parțială a unui component solubil (ex. un colorant) dintr-un material vegetal. Astfel, spre exemplu, din tulpina aliorului, după ce era zdrobită și era menținută un anumit timp în contact cu apa, se extrăgea un colorant galben folosit în boiangeria tradițională și la încondeierea ouălor de Paști.

DRAM, veche unitate folosită, la măsurarea greutăților (1 dram = 3,18 - 3,23 g) și a capacităților (1 dr. = 3,25 - 3,80 cm^3). Valoarea **d.** a variat, în aria românească, în secolele trecute. Originea **d.** este atribuită dirhamului asiatic și drahmei antice. În lb. greacă: *drami*.

DRÂGLU, pieptene cu dinți de fier lungi folosit la pieptănarea tulpinelor plantelor textile, după „topirea" lor în apă, uscare și melițare (→ **meliță**).

DRIȘCĂ, sculă de lemn, de formă dreptunghiulară și cu mâner, folosită în zidărie și în pictura murală la finisarea tencuielii. În lb. bulgară: *drăska*. Sin.: *maianul* și *mistria cea cu mânușe*.

DROB, → **drobiță**.

DROBIȘOR, → **drobiță**.

DROBIȚĂ, Planta *Drobita tinctoria L.* a cărei floare a fost utilizată în boiangeria tradițională românească la vopsirea

firelor materialelor textile, a ouălelor de Paști de culoare galbenă (→ **a gălbini**). Culegerea florilor se efectua în preajma sărbătorii Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul (24 iunie). De această dată apropiată de solstițiul de vară, erau legate anumite eresuri fermecătoare venite din cele mai îndepărtate timpuri ale pământului românesc. Sin.: *drob, drobișor, drog, grozámă, ginístru, inístră, inístru.*

DROBUȘOR. 1. Indigo, colorant albastru-violaceu, de nuanță închisă, extras din unele plante care cresc în India, Filipine, Java, Mexic, Brazilia și Egipt sau din unele crucifere europene ca *Isatis tinctoria L.* Cunoscut și folosit încă din antichitate (India, Egipt, Europa) a fost utilizat drept colorant, în vopsitoria materialelor textile, în Țările Române. Se importa din India (cel cu o nuanță mai albăstruie) și, probabil, și din Egipt (cel cu o nuanță mai roșietică). Fiind solubil în apă și uleiuri, ca și în soluțiile apoase ale alcoolului etilic, seva de **d.** a fost folosită și în aria românească – ca și în Vestul european – și la realizarea unor culori *tempera* și, mult mai rar și mai târziu, la cele cu *ulei*, ca și la *vopsitul materialelor textile* mai scumpe și mai pretențioase. Neavând o rezistență și o stabilitate prea mare la acțiunea radiațiilor de lungime de undă mică, în lucrările de pictură, el s-a păstrat sensibil mai bine în cele care au fost protejate cu o peliculă de verniu și care au fost expuse mai puțin la radiația directă. În lb. română, asimilarea termenului **d.** pentru indigo s-a făcut, probabil, datorită faptului că, în aria românească, creștea o plantă ierbacee, cu frunze albăstrui care, macerată, furniza boiangiilor un colorant albastru. Sin.: *hínti, indîh, liliachíu, loláchi, lolaichíu, luláchi, mner, xinti.* **2.** Planta Isatis tinctoria L. a cărei sevă fermentată era materia primă din care boiangeria românească tradițională își procura o culoare albastră.

DROD, bucată de sârmă metalică (30-40 cm), cu capetele învelite în bucăți de pânză, cu care olarii de tradiție desprindeau, prin tăiere, piesa ceramică proaspăt modelată de pe „roata olarului". Sin.: *drot.*

DROG, → **drobiță.**

DROJDII, → **colești**uri. În lb. slavă veche: *drozdijen.*

DROT, → **drod.**

DRUGĂLOGI, → **câlți.**

DRUG, **1.** Arac de viță de vie. **2.** Pârghie. **3.** Picioarele patului sau ale războiului de țesut care, adesea, erau decorate prin sculptare, cioplire, incizare sau pictare.

DRUGĂLEATĂ, fus mare cu care se torcea lâna folosită la bătează (bătătură). Regionalism transilvănean.

DUDEALĂ, dud, arborii *Morus alba L.* sau *Morus nigra L.* Frunzele erau folosite la hrana viermilor de mătase iar lemnul în construcții, dogărie și unele unelte casnice decorate prin sculptură, incizie, pirogravare sau pictare.

DUP, smoc de păr sau de lână.

DUPI, role realizate prin rotunjirea sau prin cioplirea unor trunchiuri de copaci mai groase și care au fost folosite și la transportarea – fără a fi demontate sau numai cu turla demontată – a unor case tradiționale sau biserici construite din lemn, dintr-un loc în altul, după cedare sau vindere. Sin.: *durgheláná, tulpíni.*

DUPUL DE LEGAT, sculă specială folosită la „ferecarea" fluierilor (→ **a lega fluerile**).

DUPUROS. 1. Ciufulit. **2.** Zbârcit. **3.** Brobonat. **4.** Neuniform (despre suprafețe).

DURBACĂ, vasul plin cu apă rece, de lungime nu prea mare, prin care treceau țevile în care circulau și se răceau vaporii care conțineau o fracțiune interesantă, în distilări, purificări și separări executate în instalațiile de distilare țărănești (→ **alambic**). Sin.: *țevier.*

DURGHELANĂ, → **dupi.**

E

EGLIROD, pigment roșu („roșu englezesc" al zilelor noastre) în compoziția căruia intra oxidul feric anhidru într-o proporție mare, foarte rezistent, cu o nuanță proprie caracteristică și neegalată de ale altor pământuri naturale. Era interesant, îndeosebi, pentru pictura murală, datorită remarcabilei sale solidități. În paleta pictorilor evului mediu românesc a intrat mai târziu. În lb. germană: *Englischrot*. Sin.: *englirod*.

EHÉL, dispozitiv format dintr-o scândură, cu formă dreptunghiulară sau elipsoidală, în mijlocul căreia era amplasat un disc de scândură în care erau fixați niște dinți de fier („cuie"). **E.** servea la separarea, prin tragere, a părții textile mai fine din materialul (cânepă sau in) adus de la „topit", după o uscare și o melițare prealabilă. În cursul operației respective se îndepărtau părțile lignoase ale tulpinei (→ **puzderie**). Sin.: *hecèlă, hechèlă, heihèl, răgèlă, réghilă*.

ÉLEMI, rășină extrasă din plante aparținând familiei Burseraceelor, având consistența unui balsam și o vâscozitate foarte mare. Culoarea sa variază de la alburiu la gălbui sau verzui și are un ușor miros specific și un gust aromatic. În timp, trece din starea de balsam în cea solidă, căpătând o spărtură ceroasă. În evul mediu românesc era procurată din import (Asia de sud-est sau, mai târziu, din continentul american) și folosită în compoziția unor vernisuri. Sin.: *elimé*.

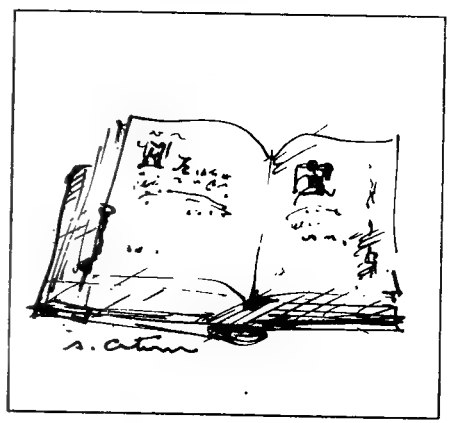
ELIMÉ, → **élemi**.

ENGLIROD, → **bol, eglirod**.

ERHÁ, fragment de piele tăbăcită de oaie, capră sau vițel, de pe care au fost îndepărtați perii și care era folosită la realizarea decorațiilor unor articole vestimentare confecționate din piele sau la căptușelile altor articole vestimentare confecționate de cojocari. În lb. maghiară: *irha*. Sin.: *jamșă, meșină, piele albă, testeméa*.

ERMINÍE, culegere de recomandări referitoare la iconografia ortodoxă, la programele iconografice și la materialele și tehnicile folosite în pictura tradițională din aria Răsăritului ortodox european în care influența Bizanțului a dăinuit multe secole chiar după cucerirea

acestuia de către turci. În lb. greacă, **e.** înseamnă învățătură, lămurire sau explicație. Aceste recomandări erau elaborate de pictori, pentru uzul pictorilor și au circulat tainic, sub formă de manuscrise, până în deceniul al treilea al secolului XIX când prima **e.**, redactată în limbă greacă, a fost descoperită și i s-a consacrat un studiu într-un periodic german. Către jumătatea secolului XIX, Didron descoperă o altă **e.** atonită, o traduce și o publică în Franța. După această traducere, urmează o a doua, în Germania. Câteva decenii mai târziu, la Petrograd, este publicată traducerea celei mai



complete **e.** cunoscute până acum. Data elaborării primelor erminii ale Răsăritului ortodox nu este cunoscută. Cele mai vechi care au ajuns până la noi au fost elaborate sau copiate în secolul XVIII. Se poate considera, însă, că data apariției lor a marcat o schimbare radicală a relației pictor-beneficiar și introducerea unei standardizări a portretelor și compozițiilor cu care se ilustra istoria biblică și se efectua agitația vizuală a Ortodoxiei. În același timp, cu ele, administrația ecleziastică lupta contra abaterii de la dogme și căuta să prevină apariția ereziilor. Ele au marcat, însă, în Răsăritul ortodox, și perioada de trecere de la transmiterea cunoștințelor tehnice, pe filiera meșter-ucenic, nu numai oral și vizual ci și prin scris. Mult întârziată față de Vestul European, această etapă a Rasăritului ortodox mai păstra, în parte, caracterul de taină a cunoștințelor respective.

Totuși, chiar pe această cale, „tainele" meseriei nu puteau fi împărtășite decât unui coleg de breaslă. Ca și grecii, spre deosebire de bulgari și sârbi, românii au avut erminiile lor proprii, în limba română. În aria rusă, au circulat *podlinniki*-urile, culegeri de recomandări similare în care, însă, apăreau și desene și recomandări cu privire la culorile portretelor sau compozițiilor care urmau a fi pictate. Dintre erminiile românești manuscrise, câteva se găsesc în Biblioteca Academiei Române, una la Arhivele Statului din București iar altele au fost semnalate în câteva colecții din Atena, Athos și Constantinopol. Ca și în cele grecești, foarte rar apar, în erminiile românești, unele desene cu portrete sau compoziții. În aria românească au circulat, însă, și erminii scrise în grecește și în slavonă, două fiind actualmente în Biblioteca Academiei Române, respectiv în cea a

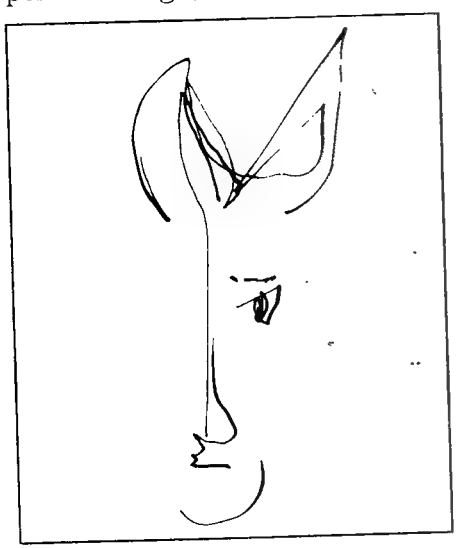
Universității din Iași. Despre aceste ultime două manuscrise, nu știm încă dacă au fost redactate aici sau au fost aduse din alte arii. Proporția în care ni s-au păstrat erminiile românești, ca și analiza conținutului lor, par să arate și ele că pictorii evului mediu românesc lucrau conform unei tradiții tehnice și spirituale proprii, rămânând atenți și receptivi la informațiile venite și din alte părți ale lumii, nu numai de la Athos. Ca și cele atonite, erminiile românești conțin, de obicei, o parte de recomandări iconografice dar și o alta, mai redusă, de recomandări tehnice. Această constatare putea sugera că erminiile au apărut ca urmare a acelorași împrejurări și necesități, dar și că, drept urmare a prestigiului pe care-l avea Bizanțul în întreg Răsăritul ortodox european, cele românești ar fi avut ca model, necopiat servil, pe cele elaborate în republica monahală de la Muntele Athos. Referitor la cât au fost de obligatorii recomandările incluse în erminii, în aria românească, și cât li s-au conformat lor pictorii de tradiție, nu s-au tras încă niște concluzii definitive, din lipsa unor cercetări complete și competente. De asemenea, lipsesc, aproape complet cercetările cu privire la o serie de elemente laice, mai vechi decât apariția creștinismului în aria românească, care apar în pictura medievală românească. La acest capitol, deocamdată, se poate spune cu certitudine, că, atunci când pictorul român medieval urca pe schela unei lucrări murale dintr-o biserică, ca și atunci când se așeza la masa de lucru, aducea, în inima sa, nu numai durerile, bucuriile și dorurile colectivității de gând și simțire căreia îi aparținea ci și străvechi credințe și eresuri venite din începuturile pământului românesc, începuturi cu mult mai bătrâne decât data apariției Legii Noi în Țările Române. *Partea tehnică* a erminiilor românești, cea referitoare la materiile prime, materialele, tehnologiile, tehnicile, controlul calității și dotația folosite de pictori prezintă un mare interes pentru istoria științei și tehnicii românești, deoarece sunt mărturii scrise unice. Scopul elaborării acestei părți a manuscriselor respective era, în principal, acela de a se garanta o cât mai bună calitate a lucrărilor executate de pictori, utilizându-se toate câștigurile înregistrate într-o deosebit de remarcabilă tradiție tehnică românească multiseculară. Este cert că și dacă au folosit drept model erminiile atonite, cele românești nu au rămas sclave acestor modele. Ele sunt pline cu rezultatele experienței multiseculare ca și cu informații care, la o atentă cercetare, ne apar venite din toate colțurile lumii medievale, pe filiere încă mai puțin clare. Erminiile românești aveau un pronunțat caracter de *carte populară*, mereu vie și mereu în creștere continuă. Ele erau continuu cercetate și, apoi, completate cu informații noi

culese din propria experiență a unui vremelnic posesor sau cea a altora. Prima erminie *publicată* în România este cea a episcopului cărturar Ghenadie al Râmnicului și Noului Severin (1891). În 1904 apare o a doua ediție a acesteia, fără prefața celei anterioare, prefață cu informații depășite. Bizantinologul Vasile Grecu publică (1936) o erminie a lui Macarie de la Căldărușani și fragmente din altele două. În 1979 apare o compilație din mai multe erminii românești a lui C. Săndulescu-Verna iar în 1984 sunt prezentate critic recomandările tehnice din erminii, într-o carte semnată de M. Mihalcu. Termeni similari folosiți în titluri: *Epistemii zografii, gramatică, gramatica ierminii, învățătură grăitoare pentru meșteșugul zografiei* și *ustav*.

EPISTEMII ZOGRAFII, → **erminie.**

F

FACE CONDEIE, a ~, operație de confecționare a pensulelor folosite, în primul rând, de pictori dar și de olari și alți artizani ai evului mediu românesc. Pensulele folosite la pictarea în *tempera* erau realizate cu peri din coadă de veveriță (perii de pe margini, nu din vârfuri, perii drepți). *Îndreptarea perilor* acestora se efectua introducând cozile de veveriță într-o suspensie apoasă de pământ galben și menținându-le în această suspensie cca. 1 oră. După aceea, erau atârnate și uscate liber, în prealabil executându-se o îndreptare a perilor cu mâna. După uscare, pământul aderat la peri era îndepărtat prin scuturare. Se alegeau, apoi, perii drepți, neîncovoiați, urma o potrivire în lungime a acestora, tăierea (cu foarfeca) pentru a fi aduși la lungimi egale, o pieptănare îngrijită și legarea lor (la un cap al smocului de fire) cu un fir de ață (→ **ibrișin**) ceruită. În continuare, pachetul de fire era introdus într-o pană de pasăre (de gâscă, de vultur sau chiar de găină) înmuiată, în prealabil, în apă. În afara penei rămânea o lungime mică de păr. După uscare, datorită contracției materialului său, pana strângea și fixa viguros smocul de peri. Prin capătul opus al penei, pentru o mai bună fixare, se introducea, uneori, rășină de conifere topită. Atunci când pensule mai mari erau realizate cu o coadă de lemn, perii erau legați de aceasta tot cu



un fir de ață ceruită. La *tempera* au fost folosite, în general, numai pensule cu o coadă obținută dintr-o pană de pasăre. Pensulele folosite la *pictura murală* erau realizate din peri de bou (recoltați

de deasupra „arșicului"), de măgar (recoltați din coamă), de catâr (recoltați de sub falcă) și de capră. Confecționarea lor avea cam aceleași etape, ca și cele indicate atunci când s-a amintit de pensulele cu păr de veveriță. Pentru colorarea *suprafețelor mari* (ex.: fonduri), mai ales la aplicarea „proplasmului", culoarea era pusă cu pensule mari (drepte sau rotunde) realizate cu păr de porc legat cu ață ceruită la cozi de lemn. La *pictura pe sticlă* s-au folosit și șomoioage mici de vată legate cu ață ceruită la cozi de lemn.

FACE FĂPTURA, a ~, operația de desemnare a contururilor după model (→ **antivol**), în pictura țărănească pe sticlă: Sin.: *a face urzeala, a scrie, a urzi.*

FACE URZEALA, a ~, → **a face făptura.**

FĂCHÉȘUL, sculă de olar cu care se realiza finisarea pieselor ceramice, după modelare, ca și unele decorații în relief (cu colțurile **f.**). Are formă trapezoidală, dreptunghiulară sau triunghiulară, fiind confecționată dintr-o bucată de scândură mai subțire (paltin, carpen, cireș sau fag). O gaură practicată în **f.** asigură posibiliattea de a fi apucată și manipulată mai ușor. Sin.: *făchiașul, fătiușul, fichiești, fuchiașul, paiul, pieptenul, piaptănul, sîmcéa, tiaptă.*

FĂCHIAȘUL, → **făchéșul.**

FACHIEȘUL, → **făchéșul.**

FĂIOARĂ, → **alb de icoane.**

FĂIOARĂ DE ICOANE, → **alb de icoane.**

FĂIOARA PĂRETELUI, → **alb de var.** Varietate de pigment alb obținut dintr-un mortar de frescă veche, după îndepărtarea materialului de armare, mărunțiri și cerneri alternate și repetate, spălare, decantare, separare supernatant și uscare liberă. Termen vechi românesc.

FĂIOARA ZIDULUI, → **alb de var.**

FARBE, pigmenți, coloranți și culori folosite în pictură și boiangeria tradițională. În lb. germană: *Farbe.*

FARTÁL, unitate populară folosită la măsurarea greutăților. Corespundea la 44 dramuri (→ **dram**).

FAȚĂ, → **chip (6).**

FAȚIUȘ, → **făcheșul.**

FEDÉU, discul superior al utilajului folosit la modelare de olarii români de tradiție (→ **roata olarului**). În lb. maghiară: *fedo = capac.*

FELEȘTÓC, pămătuf folosit la colorarea suprafețelor mai mari, în pictura țărănească pe sticlă.

FENESTRÁR. 1. Lucrător specializat în fabricarea sticlei de geamuri și a unor obiecte de sticlă. **2.** Vânzător de geamuri sau de obiecte confecționate din sticlă. Regionalism transilvănean și bucovinean. În lb. germană: *Fenster = fereastră.* Sin.: *sticlar, vetrár.*

FERÉA, → **ocá.**

FERECÁ, a ~. 1. Operație având drept scop îmbunătățirea aspectului coperților unor cărți (de obicei carte de cult) sau a suprafeței unui obiect de cult

(→ **ferecătură**). În Țările Române „ferecătura" a început să se afirme puternic prin secolul XV. și s-a continuat până în zilele noastre. **2.** Operația de executare sau de refacere a reliefurilor (zimți, șanțuri etc.) a pietrelor de moară sau de „râșniță".

FERECATÚRĂ, acoperire protectoare, executată cu o foaie de metal prețios de obicei, nelucrată sau decorată prin batere, gravarea sau stanțarea unei părți (aureolă, veșminte, membre, fond, etc.) dintr-o icoană pictată pe lemn, a coperților unei cărți de cult, a unei racle conținând moaștele unui sfânt sau a unui alt obiect de cult. Uneori, în decorul executat pe materialul din care era confecționată **f.** au fost introduse pietre prețioase, semiprețioase sau chiar email. **F.** coperților unor cărți de cult era decorată cu portrete de sfinți sau scene biblice lucrate după canoanele bizantine cuprinse în erminii (→ **erminie**). La unele icoane, special destinate a fi „ferecate", erau pictate numai părțile care nu urmau a fi acoperite de **f.** (față, membre etc.). Restul icoanei era numai schițat. Motivarea oricărei **f.** era fie obținerea unei prezentări mai fastuoase, fie exprimarea unui sentiment pios (față de sfântul al cărui portret era înfățișat), fie exprimarea unei recunoștințe sau îndeplinirea unui legământ față de un sfânt solicitat să ajute, într-un moment de cumpănă și răscruce, pe care cel care plătea ferecătura îl depășise cu bine.

FERESTRE, în afară de sensul în care este folosit în mod curent termenul, el a mai fost folosit pentru a se indica găurile (6-10) practicate în izolația termică a cuptorului, în partea superioară a acestuia. Regionalism bucovinean, transilvănean și bănățean. În lb. germană: *Fenster* = *fereastră*. Sin.: *țugură*.

FEȘTÍ, **a ~**, **1.** a vopsi un material (→ **a fești fluerile**). **2.** Operația de decorare a ceramicei tradiționale românești. Operația era realizată, de obicei, de femei (→ **împistreală (1)**). Regionalism maramureșan.

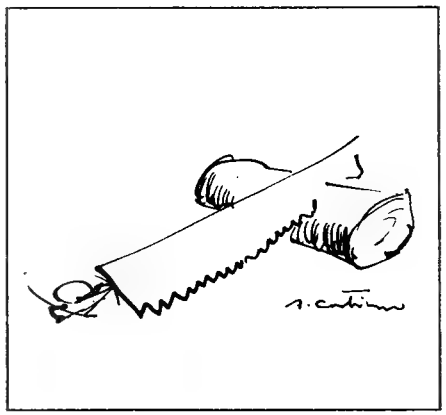
FEȘTÍ FLUERILE, **a ~**, operația de colorare superficială a fluerilor. Se execută cu soluții apoase de coloranți, obținuți prin extragerea unui material tictorial, la cald, din unul dintre organele vegetative ale unui reprezentant vegetal al florii locale (→ **zeamă de feștit**). Fazele operației erau: înmuierea fluerilor în soluția de colorant, o uscare de câteva minute, la soare, spălarea într-o soluție de hidroxid de calciu (→ **apă de var**), o a doua uscare liberă și, în final, îndepărtarea urmelor de hidroxid de calciu cu o bucată de pănură aspră. Regionalism transilvănean și bucovinean.

FICHIAȘUL, → **făchéșul**.

FEȘTÍLE, → **crat**.

FIERĂSTRUÍRE, rumeguș de lemn obținut la tăierea lemnului cu fierăstrăul. Era utilizat drept combustibil dar și ca agent de umplere, la unele restaurări de piese vechi de lemn, pictate sau

nepictate. Sin.: *fierăstruire de scândură*.



FIERBE, **a ~**. **1.** Operația de a aduce la punctul de fierbere, prin încălzire, a unui lichid. **2.** Operația de condiționare (aducere la culoarea albă și diminuare a rigidității) a firelor de cânepă de calitate bună (→ **tort**). Erau practicate mai multe variante ale aceleeași tehnologii de tratare cu leșie fierbinte. Într-o *primă* variantă, după o înmuiere a firelor în apă călduță, ele erau opărite cu apă clocotită, după ce erau așezate într-un ciubăr, alternându-se un strat de fire cu unul de „bruftuluială" (amestec de cenușe cu apă având consistența unui mortar). Pentru repartizarea uniformă a apei clocotite turnate, ultimele straturi din ciubăr erau realizate cu paie, respectiv cu boabe de porumb. Operația de opărire era repetată de mai multe ori, uneori refolosindu-se prima cantitate de apă utilizată, adică nearuncându-se decât după ce căpăta o culoare roșie. După ce se termina operația, firele erau spălate cu îngrijire pentru a se îndepărta cenușa și alcalinitatea. Într-o *altă* variantă, firele erau înălbite, încălzindu-se vasul (metalic) în care erau puse în prezența cenușii, în cuptorul casei. Într-o a *treia* variantă, bucovineană, condiționarea se efectua folosindu-se ouă clocite sau jumeri și apă călduță (→ **incrop**). **3.** Unele operații fizice de tipul încălzirii și topirii rășinii unor conifere pentru a se îndepărta unii compuși volatili și a se reține materialul rășinos, colofoniul (→ **pegulă**). **4.** Operația de sicativare a unor uleiuri vegetale (prin expunere la acțiunea radiației solare, prin fierbere propriu zisă și oxidare sau prin acțiunea unor agenți de *sicativare*). Sicativarea uleiurilor vegetale (cel mai adesea, cel de in) urmărea obținerea unui material în care se efectuase un început de oxipolimerizare. Acest material avea o mai mică reactivitate față de oxigen decât uleiul de in „crud" (nesicativat), se „usca" mai greu decât acesta iar filmul pe care-l forma în final era mai rezistent, mai neted și mai elastic. Operația se realiza fie la *rece*, pur și simplu prin introducerea agenților de sicativare în uleiul folosit la realizarea unui anumit material (culoare, masă adezivă etc.), fie prin *încălzirea* (fierberea prealabilă folosirii uleiului, în prezența agenților respectivi). Sicativarea de acest tip a fost practicată cu multe secole în urmă, în Europa. În aria românească, sicativarea cu agenți de sicativare a intrat în

uz ceva mai târziu decât în Occident. Acolo, din vremea lui Van Eyck și Antonello din Messina se făcuse simțită necesitatea de a se grăbi sicativarea prin introducerea unor agenți de sicativare. Sicativarea uleiului de in cu ajutorul *radiației solare* se efectua, în aria românească, în același mod în care s-a lucrat în Apusul european, la Athos și în aria rusească, cu multe secole în urmă, în vase mari metalice, cu diametrul mare și înălțime mică (→ **tipsie**). Forma respectivă a vasului asigura un contact mare între radiație (respectiv între partea de lungime de undă mică a spectrului) cu uleiul, absorbția radiației în material și scăderea intensității ei fiind reduse la maximum. Acest tip de sicativare se efectua în anotimpurile mai bogate în radiație, îndeosebi în lunile martie-aprilie, atunci când proporția de ultraviolete este mai mare în spectrul radiației solare. Forma vasului și alegerea convenabilă a anotimpului în care se efectua operația asigurau o viteză de reacție sensibil mărită. În timpul nopții, vasul cu ulei era adus în casă, pentru a fi ferit de impurificarea cu umiditate adusă de rouă. Sicativarea era continuu urmărită pentru a nu se depăși anumite limite. Era cunoscut, în epocă, faptul că viteza sicativării varia de la un anumit ulei la altul, în funcție de compoziția lor și nu numai în funcție de intensitatea radiației solare. Pe parcursul unei asemenea sicativări, uleiul își separa suspensiile, se limpezea și devenea pe deplin corespunzător exigențelor pictorilor. Acest mod de sicativare conducea la uleiuri a căror soliditate era impecabilă, mult mai bună decât a celor sicativate prin alte tehnologii, chiar dacă acestea sunt ultramoderne. În timpul îndelungatei expuneri la acțiunea radiației solare, partea mucilaginoasă se separa, unii compuși dăunători erau îndepărtați, uleiurile se limpezeau, deveneau mai incolore și, în timp, se îngălbeneau mult mai puțin decât altele la care sicativarea se efectua prin fierbere sau cu agenți de sicativare. Acest ulei al evului mediu românesc nu permitea o ușoară diluare a culorilor de ulei și se „usca" mai încet. În final, o filtrare printr-un material textil subțire îndepărta impuritățile și unele insecte aduse și introduse de către curenții de aer. *Controlul* fabricației în operațiile de sicativare amintite, ori care ar fi fost tehnologia folosită, se efectua urmărind mărirea vâscozității uleiului și variația culorii sale. În final, vâscozitatea uleiului de in sicativat trebuia să fie similară cu cea a mierii de albine (realizată după o expunere de cca. 40 zile) iar culoarea nu trebuia să se întunece prea mult, pentru a nu dăuna nuanței culorilor, îndeosebi celei a culorilor deschise. Uleiul de in a mai fost sicativat și prin *fierbére* (propriu zisă, la foc domol, de obicei în vase ceramice noi). În timpul fierberii, uleiul își mărea continuu vâscozitatea, fără

a-și modifica apreciabil culoarea (îngălbenire și întunecare). Se efectua o fierbere domoală, considerându-se sicativarea terminată atunci când din întreaga cantitate de ulei luată în lucru mai rămânea doar jumătate. Acest tip de ulei astfel sicativat a fost folosit, îndeosebi, la realizarea unor mase adezive (→ **murdent**) utilizate la auriri. În ceea ce privește sicativarea cu *agenți de sicativare* (compuși oxidanți care intermediază oxidarea, cu ajutorul oxigenului din aer, și apariția linoxinei, compus chimic solid și elastic), cel mai folosit dintre aceștia a fost miniul (→ **lambéz**) fiind cel mai eficace dintre toți compușii chimici similari cunoscuți și accesibili în evul mediu. Ca și litarga, sicativant care a început să fie folosit mult mai târziu (sec. XVII), miniul aducea dezavantajul că, în timp, întuneca unele culori de ulei mai deschise, datorită plumbului care intra în compoziția sa chimică și activității gazelor sulfuroase din atmosferă. Se introducea numai atât miniu cât să nu capete uleiul o culoare prea roșie, evitându-se astfel apariția unor fenomene deranjante în uleiul sicativat, pe parcursul oxidării și polimerizării („uscării") lui. În timpul sicativării, amestecul de ulei și agenți de sicativare era, uneori, încălzit la un foc domol, sub continuă amestecare cu o baghetă de lemn, pentru a se evita supraîncălziri locale și pentru a se asigura un continuu contact intim între întreaga cantitate de ulei și agenții de sicativare. Nu avem nici o dovadă care să indice că, astfel cum o făceau pictorii vest-europeni contemporani cu Palomino și Galen (sec. V d.Hr.), cei români ar fi introdus, în timpul „fierberii" uleiul, pulbere de sticlă, pentru a se îmbunătăți contactul intim dintre ulei și agentul de sicativare. Se considera sicativarea terminată atunci când câteva picături din acest material spumau, dacă erau frecate cu degetul, în palmă. Un *exemplu* de *amestec de sicativare* recomandat de o erminie românească era: 200 p.g. ulei de in, 50 p.g. miniu de plumb și 16 p.g. litargă. În secolul XVIII, a început să fie folosit, ca agent de sicativare, și sulfatul de zinc (→ **vitriol alb**). El se introducea într-o proporție egală cu jumătatea celei de litargă și numai după ce „fierberea" era terminată. Mai puțin energic decât sărurile de plumb, dar incolor, acest agent de sicativare nu producea întunecarea culorilor, acțiunea sa de sicativare fiind, totuși, remarcabilă. În aria românească s-a acordat o atenție mult mai mică acestui agent de sicativare decât în Occidentul european medieval. În ceea ce privește ceruza, nu posedăm nici o mărturie referitoare la utilizarea acestui compus chimic ca agent de sicativare, deși, în Europa Occidentală a evului mediu, utilizarea ei ca atare fusese semnalată încă din secolul al X-lea, de către Heraklius și deși pictorii români o foloseau de mult,

ca pigment (→ **alb de icoane**). Totuși, trebuie remarcat că se introducea ceruză în unele materiale adezive folosite la auriri, atunci când acestea conțineau și ulei de in. În aceste materiale, pe lângă funcția de fond de culoare și agent de umplere, ceruza intervenea și ca agent de sicativare. Creatorii transilvăneni de *mobilă pictată* au sicativat deseori uleiul de in cu un amestec de litargă (→ **litargă**) și acetat de plumb (→ **blaițuker**). După ce se efectua sicativarea propriu-zisă, uleiul era fiert cu puțină zeamă de ceapă roșie, urmărindu-se ca materialul respectiv să aibă o ușoară coloratie roșietică. Aceeași artiști populari au folosit și ulei de in sicativat prin simplă fierbere. Ca și în Vestul european, această tehnologie de sicativare era mult mai veche, în aria românească, decât cele în care se foloseau agenți de sicativare.

FIERE, secreție biliară galben-verzuie și amară. Uneori a fost utilizată, ca liant, la prepararea unor culori în pictura pe panouri de lemn și pe sticlă. În lb. latină: *fele*. Sin.: *hiare*.

FILE DE AUR (ARGINT), folii foarte subțiri de aur (argint) folosite de pictori la înnobilarea unor parcele din lucrările lor (aureole, fonduri, veșminte, obiecte, aștri etc.) (→ **aurire**). Culoarea foiței de metal prețios era adesea „încălzită" sau „răcită" prin introducerea, în materialele utilizate pentru lipire, a unor pigmenți (→ **bol**, **lambéz**, **poliment**, **ampolul Domnului**). Acestea își făceau efectul prin transluciditatea foiței metalice. Sin.: *foiță*, *fișbold*.

FÍRIS, **1.** Ulei de in nesicativat. **2.** Amestec lichid, compus din ulei vegetal sau rășini, unii oxizi metalici colorați și cu acțiune sicativantă. Sin.: *firnais*, *lac firnis*.

FIRÍZI, canale de fum rudimentare practicate în bolta cuptorului de var și cărămidă. În unele cazuri, ele apăreau ca urmare a arderii unor crengi sau tulpini care se introduceau înainte de începerea arderii, în timpul „clădirii" varului nears, între bucățile acestuia (→ **cuptor de var**), în poziții bine alese. În lb. bulgară: *firida*.

FÍRNAIS, → **firis**. În lb. germană: *Firnis*.

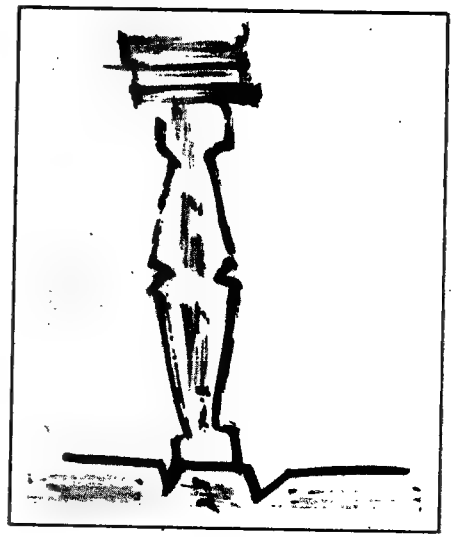
FÍȘBOLD, → **file de aur**. Regionalism transilvănean.

FLOAREA BORȘULUI, **bărtiță**.

FLOAREA SOARELUI, planta *Helianlus annus L.* Din semințele ei se obținea, prin presare la rece, un ulei comestibil. Un decoct din semințele **f.s.** era folosit în boiangeria tradițională românească, la coloratul în galben a materialelor textile (→ **a gălbeni**) și a ouălelor de Paști. Într-un amestec mai complex, era folosit la colorarea în verde a materialelor textile (→ **a înverzi**). Sin.: *sora soarelui*.

FLORÁR, grindă portantă pe care se sprijineau grinzile secundare ale tavanului ca și o parte din greutatea acoperișului.

în locuința românească tradițională. Se sprijinea pe grinzile principale. **F.** era grinda din partea superioară a prispei și principalul element de decorație a casei tradiționale construite din



lemn. Adeseori era decorată bogat cu elemente obținute prin sculptare cu dalta. Amplasarea acestor decorații era iscusit aleasă deoarece **f.** era acea parte a casei care cădea, de la primul contact, sub privirea oricui venea să intre în ea. În nordul Moldovei și al Transilvaniei, adesea, decorarea se accentua prin introducerea unor bucle simple sau a unor arcuiri realizate din fierăstrău sau direct din bardă. Sin.: *fruntar*.

FLORÉNII, ornamente florale amplasate pe fondul picturii populare românești, executate pe panouri de lemn, sau pe sticlă. Termenul a fost folosit, îndeosebi, la ornamentele executate cu foiță de aur. Termen vechi românesc. Sin.: *flori*.

FLORI, → **florénii**. În lb. latină: *flos-floris*.

FLUIER, instrument muzical popular, cel mai adesea format dintr-un singur tub de lemn (mai rar, din două îngemănate) mult folosit în satul românesc de altădată. *Esențele* de lemn utilizate la realizarea **f.** erau: alun, prun, răchită de munte, de pădure sau căprească. Mai rar, au fost folosite frasinul, tisa și „lemnul câinesc". Despre preferințele acordate unei anumite esențe de lemn, într-o anumită regiune, nu s-au tras încă unele concluzii definitive. Oricare ar fi fost esența, însă, alegerea lemnului din care urma să se realizeze fluierul era efectuată cu o grijă deosebită. De ea depindea, în mare măsură, reușita. Lemnul respectiv, trebuia să fie verde, adică de curând tăiat. Altfel, fluierele se crăpau ulterior prelucrării lemnului. Ele nu trebuiau să aibă nici defecte și nici să fi fost recoltate în partea tulpinii din pământ și nici de la o înălțime mai mare de 1,50 m. Totdeauna, lemnul respectiv provenea dintr-o tulpină și nu dintr-o ramură.

În unele centre pastorale românești în care prelucrarea artistică a lemnului ajunsese la culmi remarcabile, au fost semnalate sate specializate în fabricarea fluierelor. Lucrători specializați în tehnica respectivă trebuiau să fie buni muzicanți, cu o ureche muzicală desăvârșită și

să aibă o îndemânare deosebită la utilizarea unor scule simple deoarece realizarea unor profiluri trebuia efectuată în condițiile unor toleranțe de mai puțin de o zecime de milimetru (ex.: amplasarea găurilor, finisarea canalului prin care se sufla aerul etc.). Sculele (un fierăstrău de mână, sfredele lungi, cosor, dălți mici, cuțitaș triunghiular, „măsuri" etc.) cu care se lucra erau confecționate de însuși lucrătorul respectiv, de un fierar din sat sau erau procurate din comerț. Cu mici variante, realizarea unui fluier trecea prin aceleași *etape* în toate regiunile. Se începea cu tăierea trunchiului cu un fierăstrău (bucăți de 40-80 cm), fiecare segment realizat fiind împărțit în patru bucăți cu ajutorul unei toporiști. După o atentă alegere a segmentelor, fiecare bucată de lemn era cioplită în formă paralelipipedică, era găurită cu un burghiu lung și de diametru mic și rindeluită pe cele patru fețe lungi, pentru a li se netezi suprafețele. O uscare de 3-5 zile, urmată de aducerea secțiunii la una circulară încheia această primă fază. Urma: realizarea capului superior al fluierului (finisarea interioară și exterioară), după ce s-a realizat „vrana", adică un orificiu cu diametru mai mare decât cel de la capătul inferior; practicarea unui orificiu, la 20-22 mm sub cap, cu „ghiul"; fasonarea cu „simceaua"; practicarea unui canal de 2 cm – la suprafață și spre interior, la nivelul primului orificiu – și realizarea unui canal mic, dreptunghiular, prin care va intra aerul suflat. În faza următoare se amplasează și se realizează găurile fluierului. Această operație necesită nu numai o abilitate tehnică deosebită ci și o ureche muzicală impecabilă, fiind executată cu „ghiul" iar finisarea efectuându-se cu „simceaua". Câteva măsurări (cu un compas de lemn) bine gândite și executate asigură amplasarea găurilor respective. Uneori, amplasarea găurilor se executa și se execută cu un tipar (→ **măsură**). O superfinisare a orificiilor se efectuează în mai multe etape, cu glaspapir de diferite granulații. Cu același abraziv se finisează, apoi, interiorul fluierului. Faza de consolidare a capătului superior al fluierului se efectuează cu un inel metalic (cupru sau tablă de argint sau cositorită). În final, mai înainte de a se impregna întreg fluierul cu un ulei conservant, se introduce „dopul" în orificiul de la capătul superior al instrumentului. Realizat dintr-o bucată de lemn dens și uscat, este împins în orificiu dopul corespunzător profilat. Fluierele au fost decorate prin „legare" cu un material metalic, prin colorare cu un decoct colorant, prin incizie, prin pirogravare, prin vopsire, prin sculptare etc. În paralel, un artizan lucra și lucrează cca. 10 piese odată, în preajma unei mari sărbători din calendarul popular, atunci când se apropie data ținerii unui târg.

FOCSÍN, colorant organic de sinteză, roșu „ca macul" (roșu de fucsină), folosit, începând din secolul trecut, în pictura țărănească pe sticlă. Sin.: *fucsin*.

FOIȚĂ, → **file de aur**. Diminutiv de la foaie. În lb. latină: *folia* = *foaie*.

FONT, unitate populară veche, folosită în secolele trecute la măsurarea greutăților, îndeosebi în Transilvania. Mărimea **f.** a variat, în timp, în Țările Române. Astfel, în secolele XV-XVI, „funtul de Transilvania" avea cca. 637 g, „funtul de Buda" avea numai cca. 499 g, „funtul de Viena" avea 560 g, „funtul civil" cca. 514,14 g, iar „fontul de vamă" 500 g. „Fontul civil" avea 30 loți (→ **lot**) iar „fontul basarabean" era egal cu 32 loți, adică 0,4055 kg. În lb. germană: *Pfund*. Sin.: *funt*.

FORMĂ, → **antivol**.

FRĂMÂNTARE. **1.** Operația de trecere a unui aluat într-o pastă omogenă. Se executa odinioară, ca și în zilele noastre, cu mâinile, prin apăsare și împăturire repetată. **2.** Ultima fază a condiționării argilei, înainte de modelare și după „dospire", în olăria tradițională românească. În această fază, argila era din nou udată, apoi era lăsată liniștită (2-6 ore). În continuare, era introdusă în „trocanul de blană" și bătută cu „maiul" ca să fie eliminat aerul reținut în masa sa, în cursul fazelor tehnologice precedente. În Maramureș, **f.** se executa numai cu mâna și numai pe o cantitate de argilă care se putea lucra într-o zi. În alte părți ale țării, erau prelucrate și cantități mai mari de argilă. După frământare, acestea erau depozitate până le venea timpul să fie folosite. În lb. latină: *fragmentare*.

FRĂMÂNTĂTORUL, scândură pe care, în atelierele olarilor de tradiție români, se așezau la îndemână „boțurile" de lut condiționat, din care se modelau ulterior, pe „roată" piesele ceramice (→ **roata olarului**).

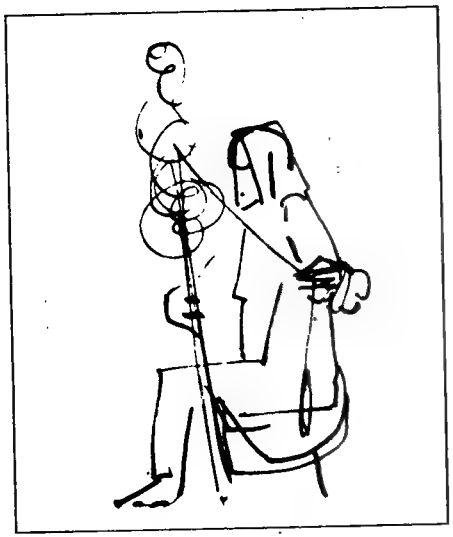
FRÂNGHIE, → **bartă**.

FRECÁ, **a ~**, termenul a fost folosit de pictorii români ai evului mediu și pentru a se indica operația de mărunțire și aducere la o granulație foarte fină a pigmenților, în lipsa sau în prezența unui aglutinat (ex.: uleiul de in sau de nucă, apa etc.). Operația se executa într-un mojar rudimentar (→ **agricón**). În pigmenții folosiți la *tempera* și *secco*, vehiculantul era apa, la cei pentru *frescă*, apa sau o soluție saturată de hidroxid de calciu (→ **apă de var**), iar cei folosiți la culorile de *ulei*, uleiul de in nesicativat (→ **a fierbe**). Numai la *ceruză*, datorită calității sale de agent de sicativare puternic, „frecarea" se executa cu ulei de in nesicativat; vivacitatea pigmentului scădea sensibil. În *pictura pe sticlă* românească, în secolul al XIX-lea, pigmentul negru a fost „frecat" și cu o soluție de clei animal sau cu o soluție apoasă etilică mai concentrată (→ **spirt de rachiu**) în care se introducea (sau nu se introducea) puțin albuș de ou, oțet și fiere de bou. Cu această culoare obținută, uneori, se executau desenele

premergătoare pictării propriu zise. În același gen de pictură populară românească, au mai fost „frecați" și alți pigmenți folosindu-se o soluție diluată de clei în care se introducea gălbenuș de ou (uneori și ulei de in) și un conservant (fiere de bou sau oțet). În sfârșit, începând din secolul XIX, tot la pictura pe sticlă, s-a mai lucrat și cu ulei de in în care se introducea puțină terebentină și un sicativant (→ **blaițucăr**). Spre deosebire de modul în care se lucra, uneori, în Occidentul medieval, nu apar indicații ca, în aria românească, pictorii să fi introdus în uleiul cu care „frecau" pigmenții și vreun compus rășinos. Ca și în același Occident și la Athos, în Țările Românești s-a folosit la „frecare" o cantitate mai mare de ulei de in decât se folosește astăzi. De aceea, în afară de amintita influență asupra vivacității, culorile realizate aveau o vâscozitate sensibil mai mică decât cele oferite astăzi în tuburi metalice. Ele erau păstrate în borcane care aveau posibilități de etanșare sau în „băsici" de porc.

FUCHIEȘUL, → **făchieșul**.

FUIOR, fibre tari, subțiri și lungi de cânepă sau de in, obținute după melițare (→ **mélință**), dărăcire (→ **darác**) și periere (→ **hecélă**), adică după îndepărtarea părților lignoase și desprinderea firelor. După toarcere, firele erau folosite la țeserea pieselor textile de diferite tipuri, după ce, în prealabil, fuseseră supuse unui tratament alcalin (→ **a pârlui**). Într-o altă utilizare,



aceste fire, tocate și condiționate într-o soluție de hidroxid de calciu (→ **var stins**) erau introduse ca material de armare, în mortarele de frescă (→ **var cu câlți**).

FUNIE. În afară de sensul în care este curent utilizat, termenul a mai fost folosit și în alte sensuri. **1.** Unitate de măsură populară a lungimilor (1 funie = 12 coți = 20 stânjeni) (→ **cot**, **stânjen**). În acest sens a fost folosit, în secolele trecute în Oltenia și Muntenia. **2.** (→ **bartă**).

FUNT, → **font**.

FUS. **1.** Piesă de lemn folosită la toarcerea manuală a fibrelor textile. Adesea era ornamentat (colorare, incizare sau cioplire). Sin.: *clocimp* (Dolj), *pocium* (Gorj), *pop* (nordul Moldovei), *prisnar*, *prisnel*, *stârcioc* (Olt și Vâlcea). **2.** Axul dispozitivului pe care modelau olarii de tradiție români (→ **roata olarului**) piesele ceramice. **3.** Betișor de lemn de tei, ascuțit la un capăt cu o lungime

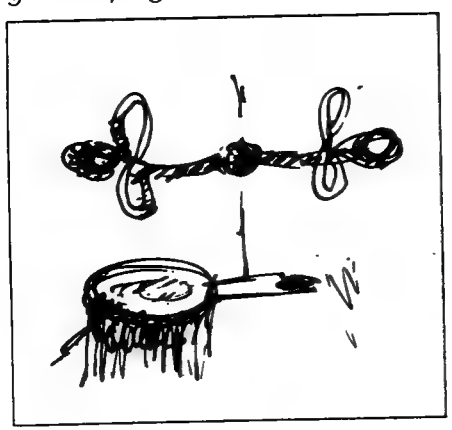
de 12-18 cm, cu care olarii de tradiție practicau găuri în anumite părți ale pieselor ceramice proaspăt modelate. Celălalt capăt al **f.** era ascuțit drept și servea la efectuarea unor tăieturi și desprinderi. **4.** Ax metalic sau de lemn a anumitor dispozitive folosite în gospodăria tradițională românească sau în unele îndeletniciri tehnice. Sin.: *sul*. În lb. latină: *fusus*.

FUȘTEI, distanțiere confecționate din lemn, de obicei în număr de patru, amplasate între cele două talere ale roții olarului de tip foarte vechi (→ **roata olarului (1)**).

BIBLIOTECA
"GRIGORE MOISIL"
STR. NICOLAE FILIPESCU NR. 45
SECTOR 2 COD 70136

G

GĂITÁN. 1. Ornamente a unor piese de îmbrăcăminte, realizate dintr-un fir de metal sau dintr-un șiret împletit sau răsucit. **G.** se confecționa și din bumbac, lână sau mătase. **2.** Linii trasate în jurul aureolelor personajelor (sfinți) din portrete și scene biblice, în pictura bisericească românească (→ **coroană**, **coroană sculată**). În lb. turcă: *gaitan*. Sin.: *găitănașe, galvane, strefuri*.



GĂITĂNAȘE, → **găitán**.

GÁIȚĂ, sculă folosită în olăria tradițională românească la trasarea liniilor celor mai subțiri din decorația pieselor (→ **a jirăví**). Era și este confecționată din lemn, prevăzută la un cap cu 3-4 fire de păr de porc sau mustață de iepure.

GĂIȚÓI, sculă folosită în olăria tradițională românească, realizată dintr-o ramură subțire și tânără de zarzăr, ascuțită la un cap și cu care, începând din secolul XIX, s-a înlocuit o altă sculă (→ **gaiță**) cu care se decorau (→ **a jirăví**) piesele ceramice modelate, mai înainte de a fi introduse în cuptor pentru calcinare. Desenele obținute cu **g.** sunt mai puțin precise decât cele obținute cu „gaița". Observația referitoare la scula cu care s-a executat „jirăvirea" poate fi, în numeroase cazuri, unul dintre criteriile certe în datarea aproximativă a unei piese din olăria tradițională românească.

GALBĂN, de culoare galbenă. Termen folosit mai ales în boiangeria tradițională românească. În lb. latină: *galbinus*. Sin.: *galbin, gălbinel, gălbinet*.

GĂLBĂNUȘÍU, de culoarea gălbenușului de ou.

GÁLBIN, → **galbăn**.

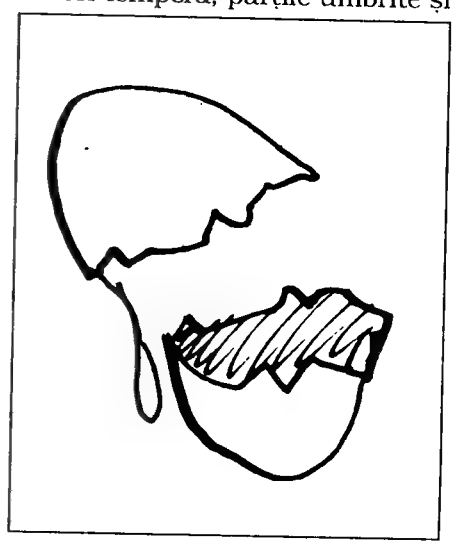
GĂLBĂNARE, pigment ocru-galben natural obținut dintr-o argilă cu aceeași culoare și în compoziția căruia intrau hidroxizi

colorați ai fierului (→ **ocru**, **gălbenare**). Termen vechi românesc. Sin.: *gălbenare*.

GĂLBENARE, → **gălbănare**.

GĂLBINARE, planta *Serratula tinctoria L.*, a cărui decoct era folosit în boiangeria populară românească la colorarea în galben a pieselor textile. Termen vechi românesc.

GĂLBINARE DE OU, gălbenuș de ou. Era folosit de pictorii români de altădată la realizarea culorilor pentru *tempera* (ca liant și încorporant), precum și ca grund, atunci când fondul pe care se pictau veșmintele unor personaje (din portrete sau compoziții) era *foița de aur*. În acest din urmă caz, pe foița metalică se aplica mai întâi un *grund* realizat cu o emulsie apoasă de gălbenuș de ou în care se adăuga cca. 10% alaun (→ **piatră acră**). După uscarea acestuia, se aplica o culoare de bază, modelându-se apoi, tot în culori tempera, părțile umbrite și



cele luminoase. După aceea, cu un ac, se desena (prin zgâriere până la foița de aur) motivele geometrice sau florale care constituiau decorația. *Culorile tempera* erau preparate în atelierele românești, cam în același mod ca și în Apusul și Răsăritul Europei. În *varianta* în care se folosea ca liant și încorporant, emulsia de gălbenuș de ou era realizată, în sezonul rece, cu apă curată, iar în cel cald cu o soluție acetică (oțet) diluată care avea și un rol bactericid. Nu avea și un rol fungicid deoarece fungii se dezvoltă satisfăcător în medii ușor acide. Din această cauză, calitatea culorilor respective se resimțea după scurgerea unui timp scurt de la preparare. Într-o *variantă* practicată și de pictorii români, emulsia se realiza cu întregul conținut al oului, neseparându-se albușul. Într-o a *treia* variantă, în care se lucra tot cu întregul conținut al oului, se adăuga emulsiei obținute un volum egal de ulei de in, nesicativat și o cantitatea ceva mai mare de material biodegradabil și, de aceea, în final, se mai introducea și puțin oțet, pH-ul lichidului diminuându-se. Trebuie observat, de asemenea, că o cantitate redusă de soluție acidă prevenea degradarea unora dintre pigmenții sau coloranții cu care se lucra și care erau sensibili la medii acide (ex. ultramarinul, azuritul etc.). **G.d.o.** a fost folosit uneori, în arta veche românească, și la realizarea unor imitații (mai puțin reușite și de scurtă durată)

de aurire, la unele obiecte sau panouri de lemn decorate. Sin.: *gălbinúș*.

GĂLBINEALĂ, soluție apoasă a unui colorant galben. Termen folosit în boiangeria tradițională românească.

GĂLBINÉL, → **galbăn**.

GĂLBINÉȚ, → **galbăn**.

GALBINÍ, **a ~**, operația de vopsire a unor fire sau materiale textile (de lână, bumbac, cânepă, in etc.) sau ouă de Paști în culoare galbenă. Termenul era folosit în boiangeria tradițională românească. Plantele, arbuștii, pomii și arborii din a căror organe vegetative se extrăgea seva sau cu care se realizau decocturi sau infuzii care erau folosite la vopsirile amintite erau destul de numeroși (→ **bumbișor**, **ceapă**, **drobiță**, **laptele câinelui**, **mesteacăn**, **pădureț acru**, **răchițică**, **Sora soarelui**, **tătăiș**, **gălbinăre** etc.). *Etapele* colorării cu decoct de *drobiță* erau: fierberea pulberii fine obținute din planta uscată (într-o oală curată, în borș proaspăt diluat cu foarte puțină apă; o oră), separarea prin sedimentare și decantare a supernatantului, răcirea acestuia, adăugarea unei cantități de alaun (→ **piatră acră**) fin mărunțit (50-60 g/scul de fire) (→ **a împietri**), introducerea sculelor de lână sau a tortului de cânepă sau in în flotă, adăugarea unei cantități mici de pulbere de drobiță, încălzire (cu evitarea fierberii și, deci, a deteriorării culorii), menținerea la această temperatură (1 oră), scoaterea materialului textil, uscarea (la umbră, cu evitarea radiațiilor solare directe, radiație care vestejește culoarea și o pătează), introducerea într-o leșie (întărirea culorii) preparată în casă (→ **a înflori**) și spălare-uscare, la umbră. Dacă, în loc de borș se folosea apa, culoarea obținută era mai deschisă. Întărirea culorii galbene se obținea și prin introducerea materialului textil într-un decoct de *măr sălbatic* (→ **pădureț acru**). Culoarea *galben-roșiatică* se realiza mărind cantitatea de pulbere de drobiță cu care se lucra. Un *alt* mod de colorare în *galben*, tot cu drobiță, avea următoarele faze: realizarea unui decoct, prin fierberea tulpinei plantei în apă, separarea soluției obținute, introducerea unei cantități de pulbere fină de frunze și flori de drobiță bine uscate, adăugarea unei cantități (50-60 g/scul fire) de alaun, amestecare viguroasă și prelungită, introducerea materialului textil și menținerea lui în flota de vopsire (cca. 12 ore), scoaterea materialului textil, introducerea lui în leșie (→ **a înflori**), de câteva ori, întinderea și uscarea materialului, spălarea acestuia într-o apă curgătoare și uscare. Într-o a *treia* tehnologie, „gălbineala" se obținea cu apă de duritate mai mică (de ploaie) în care se fierbea o cantitate corespunzătoare de floare și frunză de drobiță. Urma obișnuitul adaos de mordant (alaun) și o fierbere a materialului textil în soluția obținută, apoi o uscare. Într-o a *patra* variantă tehnologică, se folosea o cantitate egală de „răchițică" și „drobiță". După o fierbere (1 oră) a tulpinelor de drobiță, acestea erau îndepărtate și se introducea un amestec de pulbere fină de rămurele uscate de răchițică, flori și frunze de drobiță, în proporție 1:1. După introducerea unei cantități de alaun și o amestecare eficace, se introducea materialul textil (ex.: lână), lăsându-se să rămână în contact 8-12 ore. Se obținea astfel un *portocaliu*, la lâna albă, și un *portocaliu roșietic* (→ **naramzát**) la lâna de nuanță cenușie. La colorarea cu un decoct de *scoarță de măr pădureț*, etapele erau: obținerea decoctului, separarea soluției și adăogarea unei cantități de alaun. Urma introducerea unei cantități de alaun, în soluția colorată introducerea materialului textil, însoțită de câteva amestecări pe parcursul unei ore, scoaterea materialului și uscarea lui (vara la soare, iarna pe o sobă încălzită). Cu decoctul respectiv erau vopsite firele sau piesele textile de lână (mai rar), de cânepă, de in și ouăle de Paști. Se obținea un *galben pal* și cu o flotă asemănătoare în care se introducea și pulbere de frunză de măr pădureț, lucrându-se similar ca în cazul precedent. Tot culoare *galbenă* se mai realiza și cu un decoct făcut cu tulpina plantei Euphorbia amigdaloides L. (→ **alior**, **laptele câinelui**), obținându-se un galben apropiat de cel al cerii de albine (→ **ceriu**). Lâna, cânepa și inul erau colorate în *galben*, în mod similar, și cu un decoct de scoarță de mesteacăn (→ **mesteacăn**), obținându-se o coloratie mai închisă. O altă tehnologie de colorare în galben similară, folosea decoctul obținut dintr-un amestec de frunze de mesteacăn și floare de „bumbișor" sau de „tătăiș". La *ouăle de Paști*, culoarea *galbenă* se obținea și cu un decoct de semințe coapte de floarea soarelui. Și în acest caz se efectua o „împietrire" (mordantare) cu alaun, după o fierbere în cursul cărora ouălele erau colorate.

GĂLBINÚȘ, → **gălbinare de ou**. În lb. latină: *galbinus* = *galben*.

GĂLEATĂ, recipient de lemn folosit ca unitate de măsură populară a capacităților. Era echivalentă cu aproximativ 10 ocale (→ **oca**).

GĂLETĂR, vas de secțiune eliptică, mai larg în partea superioară decât în cea inferioară, cu

o înălțime de 70-80 cm, realizat din doage de lemn și cu două torți. Fundul lui avea 2-6 găuri. Între alte operații, în **g.** se efectua înălbirea cânepii (→ **a fierbe (2)**).

GALISCĂU, → **calacán**. Regionalism transilvănean. Uneori același termen a fost folosit eronat și pentru a se indica alaunul.

GALOANE, → **găitane**.

GANĂ, → **carmin**.

GANG, în afară de diferite sensuri cunoscute (loc de trecere, coridor, galerie și pas de șurub), termenul a mai fost utilizat în olăria tradițională și pentru a se indica spațiile libere, în jurul vetrei cuptorului, în care se introducea și se ardea combustibilul. În lb. germană, *Gang*. Sin.: *gârlici*.

GÂRDINĂ. **1.** Spațiu lăsat liber la „cuptorul de var" în jurul „turtei", pentru a putea ieși flăcările. **2.** Șanț practicat în fundul vaselor confecționate din doage. În **g.** intrau și erau prinse capetele doagelor.

GÂRNEAȚĂ, arborele *Quercus frainetto L.* din familia stejarului. Lemnul de **g.** era recomandat în ţrminii să fie utilizat drept combustibil, la realizarea unor sinteze de pigmenți. Este o esență de lemn mai densă, cu umiditate mai redusă și cu o putere calorică ceva mai mare decât a altor esențe de lemn. Și de pe **g.** se obțineau unele materii furnizoare de compuși ai acidului tanic (→ **cecidii**) necesare la fabricarea cernelii negre (→ **cerneală neagră**). În lb. bulgară și sârbo-croată: *granica*. Sin.: *gârniță*.

GÂRNIȚĂ, → **gârneață**.

GĂTEALĂ, → **brezătură**.

GAURĂ. **1.** Întrerupere în continuitatea foițelor metalice, lipite și netezite, folosite la auriri. **2.** Pori apăruți într-un strat sau într-o peliculă dintr-un anumit material (grunduri, preparații, verniuri, pelicule de vopsea etc.), după punerea lor în operă și întărire sau uscare. În lb. latină: *cavula*.

GEALĂU, sculă de tip rindea, folosită și la realizarea panourilor de lemn pe care se picta ulterior, precum și la netezirea altor piese de lemn utilizate în alte scopuri. În lb. maghiară: *gialo*. Sin.: *gelău* și *gialău*.

GEAM DE STICLĂ GROS, bucată de sticlă groasă, cu suprafață netedă, pe care se prepara pigmentul auriu, prin „frecare" și ultramărunțire. Operația se executa în prezența mierei de albine, materia primă constituind-o fragmente mărunte de foiță de aur (→ **aur**).

GEAM-SACÂZ, → **ceam-sacâz**.

GEAM-SACÂZ ALB, → **ceam-sacâz**. Varietate de colofoniu mai pură.

GELĂU, → **gealău**.

GHERDÁN, → **colier**.

GERGEVÉA, → **cercevéa**.

GEVRÉA. **1.** Pânză foarte fină. **2.** Material textil subțire realizat din fire de mătase (Moldova).

GHEST, → **ciob**.

GHILEALĂ. **1.** Angobă albă (suspensie apoasă de humă albă, adusă la o granulație foarte fină, prin râșnire) cu care erau acoperite piesele ceramicei populare românești, mai înainte de a fi decorate. **2.** Pânză albă.

GHILÍ, a ~, a înălbi pânza (→ **a albí**).

GHIOACĂ DE OU, jumătate din coaja unui ou, obținută după tăierea pe axul mic. A fost folosită ca unitate de măsură populară la măsurarea și dozarea unor componenți din rețetele unor materiale folosite în arta medievală românească, în recomandările tehnice din unele erminii și miscelanee.

GHIORGHÍOL, de culoare stacojie, porfirie sau trandafirie. Termenul a fost utilizat mai mult în boiangeria populară românească dar și în vinificație. În lb. turcă: *gülgüli*. Sin.: *ghiorghiolii, ghiulghiulău, gingirlău*.

GHIORGHIOLÍU, → ghiorghíol.

GHIPS, sulfat de calciu hidratat natural ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$), cu cristale mari sau cu o prezentare asemănătoare cu cea a zahărului. De obicei, cristalele de **g.** sunt translucide, uneori prezentând și nuanțe albăstrui sau gălbui. Din **g.** prin calcinare (→ **arderea ghipsului**) se obține *ipsosul*. Acesta a fost folosit, încă din antichitate (mileniul trei î.Hr.) la realizarea unor mortare la care nu apărea obligația de a introduce și agenți de umplere sau de armare. În țările cu climă uscată, ele au fost folosite fie ca masă de prindere, în construcții, fie ca suport al unor picturi murale executate în culori tip tempera. În țările cu climat umed, asemenea mortare au fost utilizate numai în lucrări interioare. Pictorii români medievali l-au folosit la realizarea unor grunduri și preparații (→ **grund**) folosite, îndeosebi, la lucrările executate pe panouri de lemn dar și la unele lucrări murale realizate pe pânză maruflată, pe care se executa pictura murală, în bisericile de lemn. După extragerea **g.** din carieră, se alegeau bucățile care aveau cristale mari, care reflectau lumina și la care puritatea era maximă. Ele erau sfărâmate cu ciocanul și, apoi, erau introduse la calcinare (→ **ipsos**). În lb. latină: *gypsum*. Sin.: *gips, piatră trând, sarea mâții*.

GHIU, daltă semirotundă metalică folosită la decorarea pieselor de lemn.

GHIUL-BAHÁR, → **culpahár**.

GHIURGHIULÍU, → **ghiolghíol**.

GHIVAZÍU, de culoare roșu-vișiniu deschis. Termenul a fost folosit mai mult în boiangeria tradițională românească. În lb. turcă: *güvezi*. Sin.: *ghivergíu, ghivéz, ghivizău*.

GHIVERGÍU, → **ghivazíu**.

GHIVEZ, → **ghivazíu**.

GHIVIZÍU, → **ghivazíu**.

GHÍZDAV, frumos.

GIALĂU, → **gealău**.

GIBAN, recipient confecționat din lemn în care se culegeau fracțiunile de distilare obținute la fabricarea „spirtului" (→ **alambíc**). Sin.: *jivan*.

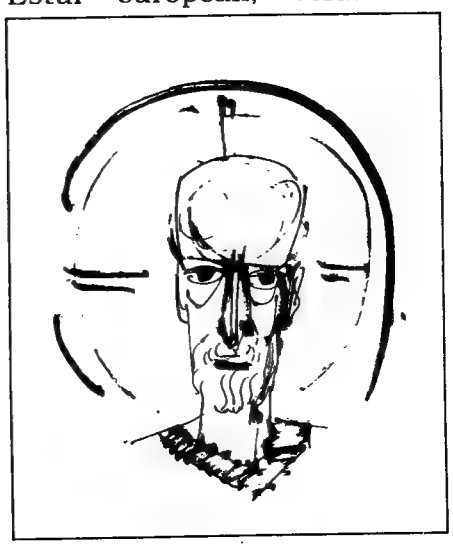
GINGHIAR, → **cinghiar**. Rareori, în unele manuscrise tehnice românești, termenul a fost utilizat și cu sensul de lustru sau chiar de lac, făcându-se confuzie cu „gintariu".

GINGIRLÍU, → **ghiolghiol**.

GINGIȘOARE, musculițe de care, conform recomandărilor tehnice ale bătrânelor erminii românești, trebuiau ferite lichidele expuse la soare pentru a se decolora (→ **bezír**), concentra (→ **clei**, **ilinocopie**), concentra (→ **vernichíu**) sau usca (materialele peliculogene).

GINÍSTRU, → **drobiță**.

GINTÁRIU. **1.** Lustru. **2.** Luciu. **3.** Verniu. Ca și în Estul sau Vestul medieval european și în Orientul Apropiat, pictorii români își fixau adesea culorile lucrărilor executate în *tempera*, pe panouri de lemn, cu un verniu. Protejate astfel împotriva agenților agresivi externi, culorile deveneau, în același timp, mai „adânci" datorită unor fenomene optice produse de pelicula incoloră de verniu. Cel puțin până prin secolele XIV-XV, în aria românească, la fel ca și în Vestul și Estul european, vernisarea



panourilor executate pe panouri de lemn s-a făcut, probabil, numai cu ulei de in sau cu albuș de ou. Nu au fost semnalate cazuri în care, astfel cum s-a practicat, uneori, în aria rusească, mai înainte de a se vernisa cu ulei de in, să se fi aplicat o peliculă de clei de pește sau să se fi folosit, la protejarea lucrărilor numai acest tip de clei. În linii mari, pictorii români medievali ai ultimelor câteva secole realizau verniuri mai *grase* (cu ulei de in și cu rășini mai dure) și verniuri mai *slabe*, cu rășini mai moi. Spre deosebire de practica vest-europeană medievală, în aria românească s-a acordat o atenție deosebită verniurlor slabe. Ele ofereau o serie de avantaje. La aplicare, se „uscau" mai repede și erau mult mai puțin colorate. Ca și maeștrii evului mediu occidental, mai înainte de vernisare, pictorii români își încălzeau ușor lucrările (la soare, vara și lângă o sobă încălzită, iarna) pentru a îndepărta umiditatea acumulată, umiditate care ar fi dăunat aderenței și, în timp, transparenței verniului. Verniurile erau aplicate și „întinse" cu pensule de mărimi corespunzătoare suprafețelor vernisate dar și cu mâna.

GIPS, → **ghips**.

GIURGIUVÉA, → **cercevéa**.

GIRÁVÍ, **a ~**, → **a jirávi**.

GLANT. **1.** Lustru. **2.** Luciu. **3.** Scliviseală. În lb. germană: *Glanz*.

GLAZÚRĂ, smaltul pieselor de ceramică tradițională românească. În trecut, se obținea dintr-un amestec de oxid de plumb (PbO) și nisip cuarțos (SiO_2). În lb. germană: *Glasur*.

GLICASMĂ, semicarnație, culoare intermediară, de trecere, între două tonuri, folosite la modelare, în pictură. La *tempera* și *frescă*, se obținea amestecând „proplasm" (1 p.g.) și „carnație" (2 p.g.) realizându-se o culoare standard a cărui nuanță se deprindea în cursul uceniciei unui pictor. Sin.: *semicarnație*.

GLOȚ, bucată de buturugă utilizată ca postament al unui tip de roată de olar foarte veche, folosită la modelarea pieselor ceramice realizate din suluri de argilă (→ **roata olarului (1)**). În lb. germană: *Klotz*. Sin.: *clonț*.

GOAGĂ, → **bortă**, **răsuflători**.

GOGOLÓI, → **bobolos (2)**.

GOGOLOȚ, → **bobolos (2)**.

GOGOȘI, → **cecídii**.

GOGOȘI DE ALEP, → **cecídii**

GOGOȘI DE RĂSTÍC, → **cecídii**.

GOGOȘI DE RISTÍC, → **cecídii**.

GOGOȘI DE STEJAR, → **cecídii**.

GRAMÁTICĂ, → **erminíe**.

GRANĂ, → **gană**, **cârmâz**. În lb. latină: *granatum*.

GRAORI, mortar, pastă realizată dintr-un amestec format dintr-un liant (ex.: pastă de „var stins") și agenți de umplere (nisip cuarțos de forme neregulate, pulbere fină de cretă, țiglă sau cărămidă etc.) folosită ca material de prindere, fixare și legătură a unor materiale de construcție (cărămizi, piatră de râu etc.) dar și la tencuirea și egalizarea zidurilor. În Răsăritul european, au fost introduse și agregate vegetale (câlți, paie, frunze, iarbă etc.) în scopul armării acestora (→ **var cu câlți**, **var cu paie**).

GRINDÉI. **1.** Corpul propriu zis al dispozitivului cu care se efectua melițarea plantelor textile, în scopul obținerii fuiorului și îndepărtării părții lemnoase a tulpinei cânepii sau inului (→ **méliță**). Sin.: *trup*. **2.** Parte componentă a plugului; piesă de legătură a tuturor celorlalte componente. **3.** Ax mare, foarte rezistent al roților morilor de apă la care s-au înlocuit „căușele" (cupele) cu scânduri late prinse în chingi. În lb. bulgară: *gredel*.

GRIPCĂ DE DOGAR, → **briftă**.

GRIȘMAN, → **cinghiar**.

GRIȘPAN, → **cinghiar**.

GROAPA DE ARS LUTUL, cuptor primitiv, arhaic, fără vatră organizată, deseori de formă tronconică, folosit la „arderea" ceramicei negre lustruite românești. La **g.d.a.l.** se disting două tipuri. Tipul cel mai simplu era *„groapa de ars"* săpată în pământ. Avea o singură „gură de foc". De câteva decenii, în aria românească, acest tip de cuptor este pe cale de dispariție totală. Cuptorul *tronconic*, cel de-al doilea tip, este cunoscut mai mult în Moldova și Transilvania în două variante: cu pereții ziditi din cărămidă sau cu pereți de lut. Ultimul tip reprezintă faza imediat superioară a evoluției „gropii de ars", deose-

bindu-se practic de aceasta numai prin faptul că nu mai este săpat în pământ. Diametrul mare era de cca. 1,50 m, diametrul mic de cca. 0,80 m iar înălțimea de cca. 1 m. În jurul lui se realiza un paralelipiped cu diamensiunile 2,5 x 1,0 x 1,0 m, din pământ bătut, sprijinit de un schelet de scânduri. Printr-o singură deschidere mică, practicată lateral, se alimenta cuptorul cu lemne. Tipul acesta de cuptor se mai folosește în Bucovina de sud. Cuptorul cu *pereți de cărămidă* reproducea forma tipului precedent deosebindu-se numai prin faptul că scheletul de scânduri și pământul înconjurător erau înlocuite cu zidărie de cărămidă prinsă în lut. Este destul de răspândit în partea nordică a ariei românești. La *așezarea vaselor în cuptor*, acestea erau dispuse ținându-se seamă de posibilitatea de a se „arde", într-o șarjă, cât mai multe bucăți. De asemenea, ele trebuiau judicios amplasate pentru a se asigura trei canale de ieșire a gazelor de ardere calde (unul central perpendicular pe foc și doua laterale, mai scurte, care începeau tot de la gura de acces). Secțiunea lor avea aproximativ dimensiunile: 0,18 - 0,20 x 0,25 m) și scădea ușor în înălțime. O **g.d.a.l.** avea o capacitate de 120-200 vase, variind în funcție de mărimea și forma acestora dar și după dibăcia olarului. Și aici după „zidirea" vaselor în cuptor, ele erau acoperite cu cioburi ceramice pentru a se micșora tirajul (→ **cuptor de oale**). Termen vechi românesc. Sin.: *horn*.

GROAPĂ DE VAR, varniță, lăcaș săpat în pământ, în care se efectua completarea hidratării oxidului de calciu (→ **var nestins**) și îmbunătățirea unor proprietăți fizico-mecanice (→ **var stins**). Avea sau nu avea pereții căptușiți cu scânduri. Termen vechi românesc. Sin.: *táiniță, várniță*.

GROS, termenul era utilizat și pentru a se indica faptul că un lichid, o suspensie sau o emulsie aveau o vâscozitate mare.

GROZÁMĂ, → **drobiță**.

GRUMEZĂ, măsuță rudimentară de lemn, așezată lângă „roata olarului". Pe **g.** erau puse la îndemână bucățile de lut condiționat din care urmau a fi modelate piesele ceramice. Regionalism sud-transilvănean. În lb. latină: *grumus*.

GRUND, strat pregătitor, aplicat pe suportul stratului pictural. Era și este realizat din unul sau mai mulți componenți (*lianți*: clei, albuș de ou; *agenți de umplere*; ipsos, pigmenți; *sicativanți*: miniu, ceruză etc.; *plastifianți*: miere, săpun, etc.; alți *adjuvanți* cu funcțiuni diferite). A fost folosit în pictura executată pe panouri de lemn, în cea pe suport textil, pe sidef, pe folie metalică (aur sau argint), precum și în pictura executată pe glet de ipsos. Excelenta calitate a grundurilor folosite de pictorii evului mediu românesc este una dintre principalele cauze ale deosebitei rezistențe, în timp, a lucrărilor care ne-au rămas de la aceștia.

Grundurile respective nu au fost prea numeroase și, totdeauna, erau nesofisticate. Cel mai utilizat *liant* al acestor grunduri a fost cleiul (→ **clei**). Atunci când s-a lucrat în *tempera*, pe panouri de lemn fixe sau mobile, au fost aplicate (monostrat sau câteva straturi) o serie de grunduri a căror compoziție a fost totdeauna aceeași. Astfel, la lucrările executate pe *tâmple* (→ **tâmplă**) de biserică, deseori se începea cu un prim strat de impregnare și ancolare, realizat cu o soluție, diluată de clei de piele. Aplicarea acestuia se efectua astfel încât pelicula uscată de clei întărit să nu fie nici strălucitoare (grosime prea mare, pericol de declivare sau fisurare) și nici cu bule de aer incluse în masă (pericol de denivelare și deteriorare a stratului pictural). După o uscare liberă îngrijită, se mai aplica o peliculă din același material. Urma o altă uscare, apoi, revenindu-se cu alte 3-4 straturi (cu uscări intermediare între aplicarea a două straturi) dintr-un material realizat cu „ipsos mort și

o soluție concentrată de clei în care, la 2-3 kg de material, să adăuga un amestec intim format din două albușuri de ou și 30-40 g ulei de in. În unele cazuri, în această compoziție s-a adăugat și puțin săpun, similar ca într-o veche practică vest-europeană. Cu acest adaos se ușura emulsionarea uleiului de in care în prezența cleiului, s-ar fi efectuat mai greu. Amestecul uleiului de in cu soluția apoasă de săpun se realiza anterior introducerii uleiului în soluția de clei. Adăugarea ipsosului în soluția de clei se efectua mai înainte ca aceasta să fi trecut în emulsie la rece. Utilizarea ipsosului mort, în locul celui nehidratat și activ, aducea avantajul că se obținea astfel un grund mai fin, luminozitatea sa fiind aceeași. Corectarea vâscozității materialului grundului, dacă era necesar, se făcea cu apă caldă, respectiv cu ipsos. Numai uscarea celor două straturi de clei putea fi efectuată afară, la soare, atunci când intensitatea radiației solare era mai redusă. Adesea, după uscarea ultimului strat de grund (uscare parțială, la umbră, până când ipsosul se întărea, apoi, afară, la soare) se efectua o finisare a suprafeței grundului aplicat și uscat, prin abraziune, fie cu un postav aspru, fie cu cristale de clorură de amoniu (→ **țipirig**). Acest grund era mai puțin neabsorbant decât altele care nu conțineau clei. Pe parcelele care urmau să fie aurite, în final, se mai aplica adesea un

strat foarte subțire cu un material peliculogen colorat. Acesta era obținut dintr-o soluție de clei și ocru roșietic (→ **ohră tasiticească**, **a aurí**) în care, uneori, se introducea și pulbere de șofran. Scopul urmărit prin aplicarea acestui strat era acela de a „încălzi", prin transluciditatea foiței metalice foarte subțiri, culoarea metalului prețios făcând-o și mai interesantă. Într-o *variantă*, tot la lucrările în *tempera executate pe panouri de lemn fixe* sau *mobile*, s-a grunduit, uneori, începându-se cu același strat de impregnare, realizat cu o soluție diluată de clei, aplicat în aceleași condiții ca în varianta descrisă anterior. Și, în acest caz, numai în această fază, straturile de material peliculogen aplicate erau uscate sub acțiunea radiației solare. Urma un al doilea strat peliculogen aplicat cu un amestec format dintr-o soluție mai concentrată de clei și ipsos. După o uscare îngrijită, se mai depuneau două straturi din același material folosit la stratul al doilea. Pentru ultimul strat, se mai adăuga materialului cu care au fost executate cele două straturi precedente puțin ulei de in și „rachiu". Într-o altă *variantă* de grunduire, la materialul cu care se executa al patrulea strat (primul cu o soluție de clei, celelalte două cu un amestec de clei și ipsos) se adăuga, pe lângă ulei de in și puțin săpun și, apoi, se aplicau cu același material încă 4-6 straturi. Grosimea peliculelor respective aplicate trebuia să fie mică deoarece, în caz contrar, apărea riscul ca, după aplicare și uscare, stratul de grund să se desprindă. Grunduirea, tot la lucrările executate în *tempera*, dar pe un suport constituit dintr-un *panou de lemn* peste care se aplicase un glet de ipsos, era realizată (2-3 straturi) cu o soluție de clei în care se introducea sulfat de calciu purificat în atelier (→ **ipsos stins**). În acest caz, ca și într-o veche practică vest-europeană, după aplicarea și uscarea ultimului strat de grund, se executa o netezire mecanică (răzuire cu un cuțit) urmată de o polisare manuală, prin abraziune cu cristale de clorură de amoniu (→ **țipirig**). Similar se proceda și în cazul lucrărilor de *pictură murală* executate pe un glet de ipsos. Grundurile folosite la lucrările executate în *tempera* pe *mortar uscat* erau realizate cu o soluție apoasă diluată de clei de piele în care se introducea pulbere fină de cretă. Acest tip de grund oferea stratului pictural un fond de culoare luminos, suplețe și soliditate. De aceea era preferat de pictorii români ai evului mediu ca și de primitivii Europei medievale. Ori de câte ori aceste grunduri au fost aplicate în strat subțire, nu au apărut, în timp, cunoscutele fisuri fine. La lucrările executate tot în tehnica *tempera* dar pe *pânză*, ca și în practica pictorilor atoniți, grundul era obținut cu un amestec de clei de piele, săpun, ghips purificat (→ **ipsos mort**) și apă caldă. Se aplicau 2-3 straturi și,

după uscarea ultimului strat, se efectua o aplicare îngrijită cu o sculă specială (→ **osul**). Grundul respectiv avea o flexibilitate mărită datorită mierii de albine. În același timp însă, și tot din aceeași cauză, higroscopicitatea sa se mărea, ceea ce aducea o serie de desavantaje (riscul desprinderii grundului de pe suport, variații dimensionale mai pronunțate și mărirea riscului apariției atacului biodegradativ, ca urmare și a variației umidității relative a aerului). Introducerea mierii în materialul folosit la grunduri aparține unei vechi practici europene. Pictorii români, atunci când introduceau mierea în compoziția unui grund, adăugau uneori și soluții etilice concentrate (→ **rachiu**), realizând nu numai sterilizarea ci și diminuarea timpului de uscare al materialului respectiv. În general, tentația mare pe care au avut-o pictorii români medievali pentru grundurile în compoziția cărora intra ipsosul se explică prin faptul că asemenea materiale constituiau un excelent fond de culoare luminos și nu pretindeau operații de finisare migăloase. La multe lucrări mai modeste, de serie mare și mai ieftine, lucrări executate în *tempera* pe *panouri de lemn*, s-a folosit și un grund mai simplu constituit dintr-o soluție mai concentrată de clei de piele, soluție aplicată monostrat. Foarte rar și numai atunci când suportul stratului pictural era *mătasea*, s-a lucrat direct pe acesta, fără grund. Atunci când s-a lucrat cu culori de *ulei*, uneori, grundul îl constituia o culoare de ulei, vâscoasă și cu mult pigment, aplicată cu cuțitul, dacă suportul stratului pictural era pânza de *bumbac*, de *in* sau de *cânepă*. Pigmentul introdus în materialul respectiv avea o culoare închisă iar desenul se executa în alb, cu ipsos. Alteori, pe aceleași *suporturi textile*, ca și la Athos, s-a lucrat cu același material cu care se grunduia pânza atunci când se lucra în tempera. Dacă suportul stratului pictural era *sideful* și se lucra în *tempera*, ca și atunci când se lucra pe *foiță de aur*, **g.** era o soluție (1:1) de albuș de ou diluat cu apă. În *bisericile de lemn* care aveau interiorul pictat, interstițiile dintre bârne erau colmatate și acoperite cu pânză lipită de clei de oase (ex.: lăcașurile din Boianu Mare-Sălaj, Iersig-Timiș, Lunca de Sus-Cluj, Moisei-Maramureș etc.) sau de cazeină (→ **clei de brânză**). Sunt cunoscute și cazuri în care colmatările au fost executate și cu mortar de var (ex.: biserica de lemn din Surdești-Maramureș). Uneori, peste toate acestea s-a aplicat un strat gros de var în care se introducea nisip de granulație fină (ex.: lăcașurile din Chiejd și Dersida din jud. Sălaj, Surdești-Maramureș etc.). Alteori, peste peretele cu interstiții din bârne colmatate, s-a lipit, pe întreaga suprafață, o pânză groasă (ex.: bisericile de lemn din Hezuș-Lugoj, Gușii Noi-Timiș etc.). Se întâlnesc, însă, și destule cazuri în care s-a pictat direct pe *lemnul*

GUMI SANDARACU ALBU, → **gumi sandaracțe**. Uneori era numită astfel o varietate mai pură a rășinii sandarac.

GUMI-SANDARAGE, → **gumi sandaracțe**.

GURA CUPTORULUI, orificiu lateral, de formă dreptunghiulară sau trapezoidală, cu dimensiuni care au variat de la un tip de cuptor (de var sau pentru ceramică) la altul și de la o regiune la alta, amplasată în partea inferioară a cuptorului și prin care se introducea combustibilul sau materialul care urma să fie calcinat (→ **cuptor de oale**, **cuptor de var**).

H

HĂCUÍ, a ~. **1.** A tăia în bucăți. **2.** A scărmăna.

HAINELE, îmbrăcămintea personajelor, în portretele și compozițiile din lucrările de pictură medievală românească. La lucrările executate în *tempera*, pe panouri de lemn, se începea realizarea lor cu aplicarea unui fond corespunzător culorii veșmântului respectiv. Acest fond era „proplasmul". Cu aceeași culoare, adusă la un ton mai închis (prin adăugare de pigment negru) se executa apoi desenul veșmântului respectiv. După aceea, cu aceeași culoare cu care s-a executat desenul, erau acoperite parcelele veșmântului care trebuiau să apară umbrite sau cele în care figurau unele denivelări. În continuare, după ce în același fond de culoare se introducea ceruză, se executau „lamele", adică parcelele mai luminate. Deschizând și mai mult culoarea de fond (tot cu ceruză), se figurau, în final, părțile care urmau să apară cel mai reliefate și mai luminate. La *frescă* se lucra similar. În loc de ceruză, însă, se folosea „alb de tencuială vechie" (→ **alb de var**).

HALCHIDON, calcedonie, piatră semi-prețioasă naturală, folosită de bijutieri dar și ca abraziv.

HALÍCI, plumb. În lb. albaneză: *halic*.

HAMBÁR. În afară de sensul în care termenul este curent folosit, cu el se mai indica: **1.** O ladă mare de lemn (L=2,5 m; h=1,5 m) în care, pentru 24 ore, se introducea și se păstra lutul cules din natură și bine stropit cu apă, în olăria tradițională românească. **2.** Un recipient de tip „ladă de zestre" realizat din scânduri fasonate cu o grijă mai redusă, cel mai adesea neornamentate, în care se păstrau (pe prispă sau într-un șopron) cerealele în gospodăria tradițională românească. Extragerea cerealelor din **h.** se făcea, uneori, printr-un orificiu practicat în partea inferioară a **h.** Sin.: (la accepțiunea 2): *ladă mare, săcrie pentru bucate, săcriu, săsíu*.

HARÁGUL. **1.** Unealtă folosită la linierea manuscriselor, în evul mediu românesc, până pe la începutul secolului XIX. **H.** era realizat dintr-o scândură cu o mărime egală cu a hârtiei sau

pergamentului pe care urma să se scrie. Pe **h.** erau prinse, cu clei, la distanța corespunzătoare viitorului manuscris, fire de sfoară. Linierea se executa prin presarea **h.** pe fața hârtiei sau pergamentului, obținându-se o liniere în adâncime, pe o față, și în relief pe cealaltă față. **2.** Par ce servea la susținerea unor plante agățătoare (fasole, vie etc.). Sin.: *arac* (la accepțiunea 2).

HÂRB. **1.** → **ciob**. **2.** Material ceramic calcinat și poros. **3.** În unele regiuni, prin **h.** se înțelegea și un vas de pământ ars sau de metal. În lb. bulgară: *hârbel*.

HARTURGÍE, fabrică de hârtie. Prima **h.** din Țara Românească a fost înființată (1768) la Fundeni, lângă București. Apoi a fost înființară alta la Schitul Turbați, lângă Snagov. Ulterior, domnitorul Alexandru Moruzzi amplasează o nouă **h.** pe râul Sabar, în actualul Sector Agricol Ilfov.

HÂRTII DE AUR, foliile de metal prețios folosite la auriri, în pictura tradițională românească. În caietele în care erau livrate **h.d.a.**, se intercala câte o bucată de hârtie (→ **a aurí**).

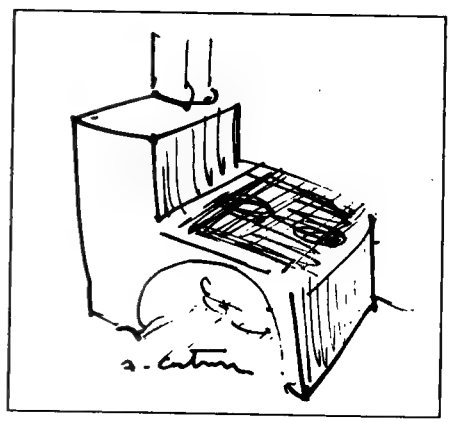
HECÉLĂ, → **ehél**.

HECHÉLĂ, → **ehél**. În lb. maghiară: *ecselo*.

HEIHÉL, → **ehél**.

HER, fier. Începuturile metalurgiei extractiv-reducătoare a fierului se amplasează, în aria românească, cu mai bine de un mileniu înaintea erei noi (Susani, jud. Timiș, Babadag, jud. Tulcea, Cernatu de Sus, jud. Covasna etc.), adică nu mai târziu decât în alte părți ale Europei. În epoca de înflorire a societății geto-dace (sec. I î.Hr.), metalurgia fierului a înregistrat o înflorire deosebită. O atestă zecile de așezări umane cercetate de arheologi în județele Harghita, Hunedoara, Argeș, Teleorman, Vaslui, Botoșani ș.a. și în care au fost descoperite mărturii (cuptoare, lupe, depozite de zgură și de materie primă, dotație specifică făurăriei etc.) ale unei activități intense de reducere a minereului de fier. Deosebit de remarcabile sunt toate acestea mai ales dacă se ține seamă de faptul că, în acele vremuri, nu se putea importa minereu ci trebuia să se apeleze numai la zăcămintele locale. De aceea ne apar și mai surprinzătoare cunoștințele și abilitatea tehnică pe care le posedau locuitorii pământului românesc în ceea ce privește depistarea lentilelor în zăcămintele naturale locale, unele variante tehnologice impuse de existența unor umpurități (ex.: prezența sulfului în minereul din unele zăcăminte), folosirea unor fondanți ș.a. Ulterior, în timpul ocupației romane, s-a înregistrat de asemenea o intensificare a extragerii prelucrării minereului de fier. Vestigii din epocă, descoperite în centrele române din județele Caraș-Severin, Olt, Vâlcea, Alba etc., dar și în numeroase așezări ale dacilor liberi (Vrancea, Teleorman, Argeș etc.), dovedesc clar această situație în ceea ce privește extragerea și prelucrarea fierului.

Urmele de ateliere, tipare necesare turnatului și uneltele specifice descoperite de arheologi dovedesc toate acestea. În secolele IV-VII d.Hr. au fost efectuate și surprinzătoare valorificări ale mineralizațiilor secundare, valorificări care atestă o surprinzătoare tehnică și nu mai puțin surprinzătoare acumulări de cunoștințe tehnice. Remarcabil este, de asemenea, faptul că și în această epocă erau folosite tehnologii care erau cunoscute și practicate, în aria românească, încă dinainte de începutul erii noi. Cuceritorul roman nu a adus date noi în activitatea metalurgică și nici după retragerea lui nu s-a



înregistrat o diminuare sau dispariție a acestei activități. În epoca următoare (sec. VIII-XIV), în activitatea respectivă, cu toată precaritatea condițiilor istorice, activitatea metalurgică nu a înregistrat un declin. Din contră, în Transilvania, ocupantul maghiar a simțit nevoia să aducă alți fierari, carbunari, turnători și lucrători specializați din spațiul austriac. Urmează, apoi, o epocă în care se înregistrează o intensificare continuă a introducerii unor procedee tehnice mai perfecționate, în scopul măririi producției și a randamentului economic. În același timp, oțelurile produse au o calitate din ce în ce mai bună. Între altele, aceasta o dovedesc unele produse cum ar fi pânzele de fierăstrău utilizate la tăierea pietrei sau bucățile de sârmă trefilată (sec. XV-XVII) descoperite de arheologi lângă Suceava sau la Vădastra. În acele vremuri și, mai târziu, de-a lungul întregului ev mediu, românesc, apar acești lucrători specializați care, în orașe ca și la sat, primeau și executau comenzi de serie, dezvoltând în paralel și o artă a fierului. De asemenea, încă dinainte de 1600, apăruseră sate specializate în arta fierului sau, altele, vecine fiind între ele, se axau pe meșteșuguri auxiliare fierăriei. În plus, continuu se constată și o osmoză în preluarea și adaptarea unor elemente decorative între diferitele regiuni din aria românească ca și o frapantă și caracteristică corelare a ornamentației la forma și materialul din care erau confecționate piesele respective. Și ceea ce este și mai remarcabil, în feroneria populară (obiecte gospodărești sau de lăcătușerie, elemente de arhitectură, de decorație interioară, a căruțelor sau a pieselor de iluminat) se remarcă peste tot o îmbinare extraordinară a funcționalului cu

decorativul. De remarcat este și faptul că decorarea instrumentelor realizate din materiale feroase, a fost făcută foarte economicos, cu elemente decorative puține, fiind subordonată totdeauna formei pieselor și uneltelor dar și funcționalității lor. Ca și în restul artei populare, de altfel, tratarea geometrică a decorației predomina covârșitor.

HIIARE, → **fiere**.

HÎNTI, → **drobușor**.

HLEI, lut interesant pentru olăria tradițională românească (→ **lut, a coșniți**).

HLUJÁN, → **béldie**. Folosit mai mult pentru a indica tulpinele unor plante mai înalte (porumb, trestie etc.).

HORJ, unealtă metalică cu care se efectuau decorații, prin incizare, în lemnul diferitelor piese și obiecte de uz casnic ca și șanțurile în care erau încastrate scândurile pereților lăzilor de zestre sau doagele recipienților, construite cu astfel de piese. **H.** era format dintr-o lamă de oțel ascuțită, în formă de U sau cilindrică, și avea un mâner lung.

HORN. **1.** Coș de sobă. **2.** Cuptorul rudimentar folosit la calcinarea pieselor de ceramică neagră (lustruită sau nelustruită) (→ **groapă de ars lutul**). Suprateran, el reprezenta, de fapt, o ridicare la suprafața solului a unui tip de „cuptor de ars oale" mai vechi și mai rudimentar, eliminând unele dintre inconvenientele acestui tip de cuptor arhaic. Între alte desavantaje prezentate de **h.**, nu cel mai neglijabil, era și faptul că, în timp ploios era inundat.

HOSTOCHÍNĂ, partea solidă rămasă dupa extragerea unei substanțe interesante (ex.: un colorant), cu apă sau cu alt solvent, la rece sau la cald, dintr-un material vegetal. Sin.: *mastrahat*.

HREABĂN, pieptene de lemn folosit la pieptănarea lânii, după ce fusese tunsă, spălată, i se extrăsese „sucul" și se uscase.

HRIPCĂ, → **gripcă**. Regionalism moldovean.

HRÓMELE, culori.

HUCE, → **cuib de borș**.

HUMĂ, → **argilă**, **lut**.

HUMĂ ALBĂ, → **ghileală**.

HUMOAIE, humă de culoare vineție.

HURCĂ, dispozitiv utilizat la spălarea și concentrarea minereului aurifer, cu ajutorul unui curent de apă creat prin turnare, cu un căuș de lemn cu coada lungă. Era format dintr-o ladă de lemn (80 x 80 x 30 cm) care, la partea superioară, era prevăzută cu o placă de lemn cu găuri. Sub **h.** se amplasa „dosca", scândura de spălat înclinată la 20-25°. În timpul spălării, minereul era agitat cu o greblă (→ **dârg (2)**).

HUȘCĂ, clorură de sodiu (NaCl), sare de bucătărie, mai pură decât cea din zăcământ, obținută printr-o rescristalizare dintr-o saramură.

HUȘTE, → **cuib de borș**.

I

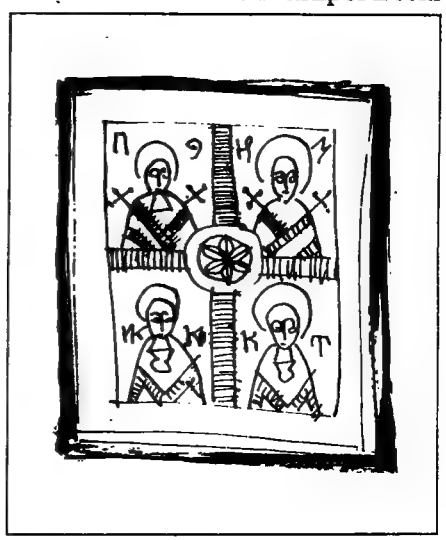
IASCĂ, → **burete de nuc**.

IAVRÍ, de culoare roșie. În lb. turcă: *yavrie*.

IBRIȘÍM, fir de ață de bumbac sau mătase (arnici de mătase), răsucit, folosit la cusut, brodat și țesut precum și la fixarea elementelor mobile ale suporturilor unor scule (ex.: perii, pensule). Adesea era ceruit, pentru a se evita aderența unor materiale străine cu care venea în contact și pentru a se mări durata în serviciu a sculelor sau dispozitivelor respective. În lb. turcă: *ibrișin*. Sin.: *ibrișin*.

IBRIȘÍN, → **ibrișim**.

ICOANA DE VATRĂ, icoană executată pe o bucată de scândură și care era agățată în partea inferioară a hornului vetrei, în casa tradițională românească. Funcționalitatea ei era stabilită în stilul gândirii magice. Avea rolul unui „zăvor" care interzicea accesul spiritelor malefice („duhurile rele") în gospodărie, prin hornul vetrei deschise tradiționale. Hornul era singura cale de acces în locuință care nu putea fi interzisă ca altele (fereastră, ușă, poartă) prin zăvorîre. Probabil că, anterior apariției creștinismului în aria românească, a existat un mijloc similar cu aceeași funcționalitate presupusă. La *realizarea plăcii* de lemn se lucra prin cioplire și tăiere. La decorare se lucra prin incizare (cele mai multe), prin traforare sau sculptare (foarte rare) și prin pictare, după incizare, cu 2-3 culori de apă neamestecate și care, după pictare, erau fixate sau nu cu un verniu sau cu ulei de in. Decorația era de mai multe tipuri: portret, multiportret, scenă biblică, simbol creștin sau mixtă. Multiportretul



era realizat fie în mai multe registre, fie în unul singur. Forma **i.d.v.** era felurită. Cele mai multe erau, însă, de formă patrulateră. Modelul decorației era copiat după altă icoană (tipărită, pictată, sau de același tip), sau după o gravură de epocă. Unele piese arată, însă, o certă compoziție personală a celui care lucra icoana. Uneori **i.d.v.** au inscripții și anul execuției. Inscripțiile sunt cel mai adesea ilizibile deoarece meșterii erau neștiutori de carte și copiau literele ca pe orice alt detaliu de decor, aducându-și la fiecare exemplar nou executat „contribuția" lor. Decorația era executată, în general, prin incizie, în modul în care se mai lucra și la unele pistornice. Sunt cunoscute **i.d.v.** (foarte rare) de tip „altar portativ", folosite, probabil, la călătoriile lungi și pline de neprevăzut de altă dată. Mediul în care erau folosite **i.d.v.** era foarte agresiv (temperaturi și umiditate ridicate, gaze de descompunere agresive, suspensii de carbon, acces periodic al flăcării directe etc.). Din această cauză, ca și datorită faptului că au apărut anumite mutații în concepția despre lumé și viață, ca și în arhitectura satului românesc, **i.d.v.** sunt puține în colecții. Până acum, sunt cunoscute aproape numai exemplare provenind din nordul Olteniei. Este de presupus că ele au fost lucrate și folosite în întreaga arie româneaască, în alte regiuni nemaifiind folosite de mai mult timp.

ICOANE PE STICLĂ, icoane pictate pe *dosul* sticlei, în stilul picturii naive, și confecționate de pictori de sat. Datorită fragilității suportului pictural ca și datorită altor cauze (mutații în concepția despre lume, despre viață și despre frumos, interdicții și convulsii sociale etc.) în colecții și în gospodăriile de sat nu se mai găsesc de mult, exemplare pictate mai înainte de secolul XVIII. Într-o oarecare măsură, se poate considera că dezvoltarea și înflorirea surprinzătoare a acestei îndeletiniciri artistice populare (pictarea pe sticlă) trebuie legată, în Transilvania secolelor XVIII-XIX, de „unirea" cu biserica catolică a unei părți a bisericii ortodoxe locale și de dispariția unor centre de pictură din mânăstirile românești desființate cu forța de ocupantul vremelnic austro-ungar. Era, poate, încă un răspuns dat de marile mase ortodoxe românești acțiunilor samavolnice

ale ocupantului. Neputând fi controlată nici de autoritățile ecleziastice și nici de administrația de stat, această fermecătoare îndeletnicire artistică a satului românesc de altădată a repus în circulație o serie de credințe străvechi anterioare creștinismului, bătrâne erezii condamnate de biserică, accente ale contestației naționale și sociale și alte semne certe și emoționante ale sufletului unei comunități care și-a păstrat neștirbită conștiința de sine și care a dovedit și un remarcabil har artistic. Culorile vii ale **i.p.s.** aduceau în interioarele întunecate, cu ferestre mici, ale casei tradiționale țărănești, alături de chindee, cănicee, blide și alte produse ale unor îndeletniciri tehnico-artistice țărănești, lumea fabuloasă a istoriei biblice și pete de culoare tonice și reconfortante. Accentele naționale și sociale mențineau, de asemenea, speranța într-un viitor mai bun în care un cod etic multimilenar local s-ar fi putut manifesta mai plenar. Izolați sau întovărășiți, *iconarii* care au creat aceste bijuterii ale artei populare aparțin unor *centre* cunoscute și ușor de identificat în fiecare piesă (prin colorit, preferințe decorative sau de subiect etc.). Tipul sticlei calco-sodice și cu defecte de turnare specifice tehnicii vremurilor trecute, dimensiunile și prezentarea ramelor aduse, de asemenea, indicații utile și pentru *datarea* acestor icoane. Operele de acest tip ale țăranilor români pot fi ușor deosebite de cele pe care le-au creat popoarele cu care ne învecinăm, dovedind, poate mai mult decât alte tipuri de icoane, o importantă unitate de gând și simțire în întreaga arie românească. Prin detaliile arhitectonice, prin costumele sau activitatea personajelor care apar ca și prin alte detalii din portretele de sfinți, compozițiile scenelor biblice sau chenare, aceste piese încântătoare de artă populară aduc interesante date istorice și etnografice din lumea dispărută a satului românesc de odinioară. *Sticla* folosită ca suport a stratului pictural (→ **glajă**) era de tip calcosodic, tragerea în foi făcându-se manual, pe piatră. De De aceea ea includea adesea bule de gaze (apărute în descompunerea termică a unor materii prime intrate în compoziția sticlei) sau aer. Toate aceste *defecte tehnice* (denivelări, bule de gaz prinse în material, ușoare tente verzui aduse de compoziția sticlei etc.) măresc, însă, farmecul produselor acestei arte naive. De aceea, strălucirea, profunzimea, vibrațiile cromatice și, în general, viața mult mai intensă a petelor de culoare, așezate pe suportul strălucitor și transparent cu un deosebit de remarcabil simț al culorii, sunt de cele mai multe ori surprinzătoare. Desigur, toate aceste efecte nu se datoresc numai unor defecte tehnice, consecințe ale rudimentarei tehnologii folosite la „tragerea" plăcilor de sticlă ci și faptului că stratul pictural este privit prin

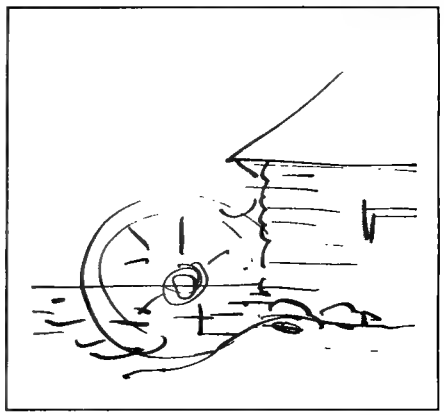
suportul incolor și nu direct. *Modelele* (→ **izvod**) erau cel mai adesea folosite chiar dacă, deseori, folosirea era parțială. Ele erau copiate după icoane mai vechi, gravuri sau unele modele mai vechi. Uneori se intervenea pe parcursul copierii, alte ori nu. Sunt cunoscuți, însă, și pictori care au lucrat liber, din imaginație, creind compoziții deosebit de interesante nu numai din punctul de vedere al istoricului de artă ci și din cel al altor specialități (istorie, etnografie, sociologie, teologie etc.). *Pigmenții* erau procurați de pictorii țărani din natura înconjurătoare sau din comerțul local de epocă. Ei erau sau nu erau condiționați în atelierele pictorilor. Rareori au fost folosiți și coloranți organici, produși după străvechi cunoștințe tehnice, din unele organe vegetative ale unor reprezentanți ai florei locale. Aceștia au rezistat mediocru în timp. Aureolele, aștrii, unele decorații ale veșmintelor sau alte detalii de portrete și compoziții au fost fie *aurite* (foiță de aur) fie executate cu o culoare galbenă realizată cu pulbere extrem de fină de bronz sau aur, ori cu un pigment galben. Cele mai multe **i.p.s.** au fost pictate în culori *tempera* (→ **ou**). Sunt cunoscute, însă, și piese târzii pictate cu culori de ulei. *Desenul* era executat cu tuș sau cu emulsii de tip tempera colorate cu negru de fum (→ **desenare**). În centrul de iconari din Laz, de lângă Sebeș-Alba, fondul, nepictat, a fost acoperit, cu aproximativ două secole în urmă, cu hârtie metalizată, imitându-se, poate, pictarea pe oglindă ce se executa în Centrul Europei, pe la sfârșitul evului mediu. *Ramele*, realizate din diferite esențe de lemn (în ordinea frecvenței folosirii: brad, fag, paltin, pruni, tei, stejar, etc.) au fost totdeauna colorate sau, mult mai rar, decorate prin pictare. Pentru a se proteja sticla **i.p.s.** au fost, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, dublate cu bucăți de scândură subțire, cu șindrilă sau chiar cu fâșii de scoarță de copac. Între această dublură protectoare și sticlă, s-a introdus adesea, hârtie sau cârpe, pentru ca sticla să fie și mai protejată împotriva șocurilor mecanice accidentale. La un singur centru de iconari au fost semnalate rame la care atât rama propriu-zisă cât și dublura ei au fost executate dintr-o singură bucată de lemn. *Colportorii* (pictorii înșiși, pe un teritoriu mai redus, sau alții specializați) transportau **i.p.s.** în căruțe sau în niște „coșuri" speciale, purtate în spate, răspândindu-le în toate provinciile istorice românești.

ICONOSTAS, piesă (perete de lemn) care, într-o biserică ortodoxă, desparte naosul de altar. Este acoperit de icoane dispuse într-o anumită ordine (program). În jurul acestora, ramele și celelalte piese care intră în componența ei sunt sculptate. Introducerea acestei piese trebuie legată de perdeaua care, în templul lui Solomon, despărțea spațiul sacru de cel în care stătea

asistența și care, conform Noului Testament s-a rupt miraculos în momentul învierii lui Iisus Hristos. Părțile componente ale **i.** sunt: **a)** Icoanele și ușile „împărătești" prin care circulă preotul în anumite momente ale slujbei religioase și partea de jos a icoanelor mari, **b)** Trei șiruri de icoane (prăznicare, a apostolilor și a profeților), **c)** Partea superioară (crucea și icoanele Fecioarei Maria și ale evanghelistului Ioan). În bisericile modeste, icoanele cu profeți sunt amplasate tot în partea superioară (coronament). O oarecare diferență apare în modul de realizare a decorării ramelor icoanelor și a elementelor decorative (geometrice, vegetale, zoomorfe, și antropomorfe) ale **i.** propriu zis. La cele anterioare secolului XVIII, în general, motivele decorative sunt mai plate. Cele mai vechi fragmente de **i.** care ni s-au păstrat provin de la mănăstirea Cotmeana (ușile împărătești; sfârșitul secolului XIV), localitatea Turbați, din preajma Snagovului (ușile împărătești; 1456), mănăstirea Tismana (ușile împărătești; 1542) și Humor (crucea de pe coronament; 1590). O înflorire deosebită a artei iconostaselor s-a înregistrat în Moldova secolelor XVII-XVIII (biserica Sf. Gheorghe din Iași, Bălănești, Schitul Hlincea etc.) iar în Muntenia în secolul XVII (Hurez, Arnota, Polovraci etc.). În Transilvania, apărând ceva mai târziu, **i.** se resimte de o puternică influență venită din celelalte provincii istorice românești. Sin.: *calapeteazmă* și *tâmplă*.

IERMINÍE, → **erminie**.

ILINOCÓPIE, material adeziv, realizat cu zeamă de usturoi (→ **aiu**), folosit la fixarea foiței, la unele auriri executate de fonduri neabsorbante, în pictura murală,



ca și în cea executată pe panouri de lemn dar și la realizarea literelor aurite din manuscrise (→ **litere aurite**). **I.** a fost cunoscută și utilizată în atelierele de pictură de la Athos, din Vestul european și în Țările Române. Obținerea acestui material avea următoarele etape tehnologice: curățirea „cățeilor" de usturoi, zdrobirea lor într-un mojar metalic, filtrarea sucului obținut printr-o pânză deasă și curată și concentrarea lui (sub acțiunea radiației solare, evitându-se impurificarea lui cu insecte și praf). Tradiția tehnică înregistrase faptul că, dacă **i.** era păstrat mai mult timp, avea caracteristici din ce în ce mai bune. Uneori, în atelierele de pictură medievală românești, în compoziția **i.** s-au

introdus și cantități mici de gumă arabică și zahăr candel, mai ales atunci când adezivul era folosit la realizarea literelor aurii (→ **a aurí**). Uneori s-a mai introdus și puțin „bol" sau „ocru". Acestea „încălzeau", prin translucidítatea foiței, culoarea metalului prețios. Vâscozitatea **i.** trebuia astfel aranjată (prin introducerea unor cantități mici de agenți de umplere sau prin adăugarea de apă) încât să poată fi aplicat cu pensula. Dacă, în final, lucrarea era vernisată, mai înainte de a fi aplicat verniul, ea era încălzită la soare. Astfel s-a procedat, într-un asemenea caz, și în Europa Occidentală, în scopul evitării umezirii adezivului și diminuării aderenței. Aceeași sevă obținută din „cățeii" de usturoi a mai fost utilizată, în pictura românească medievală, și ca liant, în culorile cu care se realizau unele modele (→ **izvod**). Sin.: *linocópii, mordánt, mordént, mordínt, usturoi.*

IMUMÉLE, sculă mică, realizată dintr-o piatră polisată, folosită pentru netezirea foiței metalice, după poziționare, la auriri (→ **aurí**).

INDIGO, → **drobușor**.

INDÍH, → **drobușor**.

INÍSTRU, → **drobiță**.

IPSOS, sulfat de calciu ($CaSO_4$), parțial sau total anhidru, obținut prin calcinarea și îndepărtarea (parțială sau integrală) a apei de cristalizare a sulfatului de calciu cristalizat natural (→ **arderea gipsului**). După opiniile exprimate în părțile tehnice ale erminiilor românești, dacă gipsul nu este bine deshidratat în timpul calcinării, singurul inconvenient l-ar constitui faptul că se mărunțește mai greu. Iar aducerea **i.** la o granulație foarte fină era necesară pentru ca rehidratarea ulterioară, la punerea lui în operă, să fie completă. Această rehidratare se efectua cu o cantitate de apă care reprezenta cam 30-50% din greutatea acestuia. Priza materialului respectiv începea în primele minute după amestecarea cu apă și se desăvârșea în maximum 15 minute. În acest timp, practic, întreaga cantitate de hemihidrat ($CaSO_4 \cdot 0{,}5\ H_2O$) și anhidridă solubilă treceau în dihidrat ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$) ale cărui cristale alungite și întrețesute realizau o masă întărită care, în final, realiza nu numai o degajare de căldură (proces exoterm) ci și o ușoară mărire de volum (1%). Pe de altă parte, granulația foarte fină crea și posibilitatea unei amestecări intime mai ușoare și mai intime cu ceilalți componenți din rețetele în care era folosit ca ingredient. **I.** era utilizat la realizarea unor grunduri și preparații, ca liant, în compoziția unor adezivi folosiți la auriri, ca agent de umplere, precum și la obținerea „ipsosului mort" („ipsos stins"). În lb. greacă: *ghipsos.*

IPSOSÍ, a ~, operația de grunduire a icoanelor pictate pe panouri de lemn. În general, în toate grundurile respective ipsosul intra ca un component principal (→ **grund**).

IPSOS MORT, sulfat de calciu cristalizat purificat, obținut din

ipsos prin rehidratare. Tehnologia obținerii **i.m.** a fost folosită de timpuriu în întreaga Europă medievală. Recipienții în care se obținea **i.m.** erau fie metalici (ca la Athos), fie din lemn (ca în Vestul european). În recipientul respectiv se vărsa o cantitate de apă călduță egală cu 65-70% din volumul lui. Apoi se introducea o cantitate de ipsos care reprezenta cca. 25% din volumul vasului în care se efectua hidratarea. Cantitatea de apă cu care se lucra, era în practica atelierelor din Țările Române, mai mare decât cea necesară stoichiometric și aproape de două ori mai mică decât în practica atonită. În timp ce ipsosul era introdus în fir subțire, se efectua, cu mâna, o amestecare a acestuia cu apa, evitându-se formarea unor cocoloașe cu miezul nehidratat, precum și lipirea materialului de pereții recipientului (devine tare, aderent și greu de îndepărtat). Timp de 2-3 zile (ca și în practica atonită și mai puțin decât în cea vest-europeană medievală), amestecul era lăsat liniștit pentru a se desăvârși hidratarea. Apa nu se schimba (prin decantare) zilnic, ca în practica atelierelor italiene din secolele XV-XVI și în recomandările lui Cermini, ci era îndepărtată în final, în două etape. În prima era separată prin filtrare, după ce materialul fusese introdus în săculețe de pânză și menținut astfel câteva zile. Apoi **i.m.** era scos din săculețe, întins pe scânduri și uscat complet, fie prin expunere la soare, fie prin încălzire în cuptoare, la temperaturi mai mici decât acelea la care începe deshidratarea. Un manuscris de erminie ceva mai nou semnalează o variantă a tehnologiei de preparare a **i.m.**, în care, după parcurgerea tehnologiei descrise, se mai efectua încă o calcinare în cuptor, urmată de toate celelalte operații de care s-a amintit în cele ce preced. Sin.: *ipsos stins.*

IPSOS STINS, → **ipsos mort**. În practica vest-europeană era numit „ipsos fin".

IPSOSÍRE, operația de aplicare a unui grund în compoziția căruia intra ipsosul, pe un suport (lemn, mortar sau pânză pe carè ulterior, urma să se execute o lucrare de pictură (→ **grund, a ipsosí**).

ISTÓRIIA, termenul a fost folosit uneori pentru a se indica subiectul compoziției uneia dintre scenele sau portretele care apăreau în unele dintre registrele picturii murale din biserici.

IUTE. 1. Termenul a fost folosit, uneori, și pentru a se indica faptul că o radiație este intensă (ex.: soare iute). **2.** Alteori, termenul a fost utilizat și pentru a se arăta calitatea unui amestec în care se introdusese mai puțină apă decât era necesar (ex.: în cazul ipsosului folosit la „ipsosirea" panourilor de lemn care urmau a fi pictate).

IZBÍ, a ~. În tehnica realizării construcțiilor, cu acest termen se indica aplicarea unei tencuieli cu lut peste suprafața pereților. Operația avea drept scop colma-

tarea interstițiilor, asigurarea unei etanșări a spațiului camerelor locuinței dar și creerea unui fond peste care se realiza o prezentare estetică acceptabilă.

IZVOD, → **antivol**.

Î

ÎMPESTRIȚÍ OUĂ, **a ~**, → **a încondeia ouă**.

ÎMPETRÍ, **a ~**, a adăuga alaun (→ **piatră acră**), ca mordant unei flote de vopsire.

ÎMPISTREALĂ. **1.** Operația de decorare a pieselor ceramice modelate dar, nearse, în olăria tradițională românească. Se execută cu o pensulă înmuiată în suspensii apoase de pigmenți. După **î.** urma „arderea" piesei în cuptor **2.** Operația de încondeiere a ouălelor de Paști (→ **a încondeia ouă**). **3.** Operația de decorare a unor piese și scule realizate din alte materiale (→ **împistritor**).

ÎMPISTRÍ OUĂ, **a ~**, → **a încondeia ouă.**

ÎMPISTRÍT. 1. Pestriț. **2.** Decorat în vreo tehnică oarecare. **3.** Încondeiat (ou de Paști) **4.** Împodobit. **5.** Brodat.

ÎMPISTRITÓR, stanță cu care, prin batere cu ciocanul și la cald, se imprimau pe unele scule decorate (ex.: securi, topoare etc.), confecționate din metal, „marca de fabricație" a unui atelier de fierărie sau fierar (→ **semn de meșter (2)**).

ÎMPREUNÁ, **a ~**, operația de amestecare intimă a unor materiale solide sau lichide, în cursul desăvârșirii unor faze tehnologice din sinteze sau preparări de materiale folosite în pictură sau în alte îndeletniciri tehnico-artistice populare românești. Termen vechi românesc.

ÎMPUȘCA, **a ~**, acțiunea de autodegradare locală a unui strat de mortar, pus în operă și uscat, datorită faptului că fusese realizat cu o pastă de hidroxid de calciu (→ **var stins**) neintegral hidratat și care și-a continuat hidratarea după punerea în operă. Uneori, fenomenul respectiv a apărut chiar după realizarea frescei sau decorării în secco. Hidratarea respectivă se realiza cu apa provenită din umiditatea atmosferică, din cea meteorică sau din stropiri accidentale. În cursul desfășurării procesului chimic respectiv, se realiza o mărire apreciabilă de volum, stratul de mortar și cel pictural erau deteriorate prin apariția unor găuri mai mari sau mai mici și cu marginile neregulate.

ÎMPUTERNICÍ, **a ~**, operația de întărire a desenului unei picturi, cu culoare, prin revenirea, cu pensula, peste contururile

deja trasate. Termen vechi românesc.

ÎNAINTE ÎNCHIPUIRE, operația de desenare a contururilor siluetelor, cu culoare roșie, de obicei, la frescă. Sin.: *înainte însemnare*.

ÎNAINTE ÎNSEMNARE, → **îna- inte închipuire**.

ÎNĂLBÍ, **a ~**, → **a albí, a fierbe (2)**.

ÎNCĂRNÍ, **a ~**, operația de punere a culorii cărnii omenești pe chipurile și părțile neacoperite din veșminte ale trupurilor personajelor dintr-o lucrare de pictură. Termen vechi românesc.

ÎNGHEGAT. În afară de sensul curent, termenul a mai fost folosit în tehnica și arta medievală românească și pentru a se indica faptul că un ulei este sicativat (→ **a fierbe**), semnalându-se, în același timp, și faptul că era vorba de un material cu o vâscozitate mai mare decât cea obișnuită și care suferise un început de oxidare-polimerizare. Atunci când se folosea un asemenea material, la prepararea unui verniu, se diminua cantitatea introdusă din unul dintre componenții de rețetă (rășinile), urmărindu-se ca materialul să aibă o vâscozitate apropiată de cea a unui ulei normal. Termenul **î.** mai era utilizat și în alte situații, cu referire la vâscozitate. Astfel, „varul stins" era păstrat în „varniță" până când devenea atât de „închegat" (control indirect al hidratării și modificării convenabile a plasticității și a dispersiei coloidale) încât putea fi scos cu lopata, pentru a fi folosit la realizarea mortarului de frescă. Termen vechi românesc.

ÎNCHEIETURILE OCHILOR, → **bucile ochilor**.

ÎNCHIPUÍ, **a ~**, operația de trasare a conturului formelor în pictura tradițională românească. La *frescă* se executa cu „acul" în ultimul strat de mortar umed aplicat pe zid. La *pictura pe panou de lemn*, ca și în tehnica *secco*, se executa cu cărbune. La *pictura pe sticlă* se folosea tușul sau o culoare închisă de tip tempera. Operația de desenare, cu „acul", la frescă, se efectua pentru a se păstra forma exactă a desenului, chiar dacă acesta, în cursul lucrului, era acoperit cu culoare. În final, dacă se refăcea desenul contururilor cu culoare, operația se putea realiza perfect, proporțiile și prezentarea generală a portretelor și compozițiilor nefiind afectată. Sin.: *a însămná, a schediá, a schițá*.

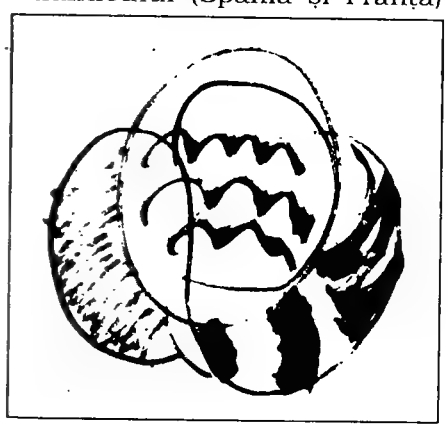
ÎNCHIPUIRE, desenul unei lucrări, în pictura tradițională românească (→ **a închipui**).

ÎNCHISTRÍ OUĂ, **a ~**, a încondeia ouă.

ÎNCHISTRÎRE. Cu acest termen, în Transilvania, se indica operația de decorare a unui obiect (piesă ceramică, ou de Paști, articol vestimentar de cojocărie etc.). **1.** În cazul *ceramicei negre* românești, **i.** se executa pe piesa uscată (→ **zbicíre**) înainte de a fi introdusă la „ardere", prin frecare cu o bucată de piatră dură sau cu un petec dintr-o țesătură de lână. Prin apăsarea pietrei pe suprafața

vasului și mișcări rapide, se imprimau desene neregulate care, după „ardere", căpătau un luciu metalic specific. Dacă lustruirea se executa cu un material textil, după calcinare, contururile trasate erau mai puțin lucioase dar mai uniforme, creind, pe piesa ceramică, un joc de umbre și lumini deosebit de interesant. Acest tip de ornamentare a ceramicei, în aria românească, a început să fie practicat cu câteva milenii în urmă. Prin el, se urmărea nu numai decorarea ceramicei negre ci și diminuarea porozității vaselor. **2.** → **a încondeia ouăle**.

ÎNCONDEIA OUĂLE, **a ~**, operația de decorare a ouălelor care se pregăteau și se ofereau, cu ocazia unor sărbători mai mari (Paște) sau mai mici (Rusalii, Ispas, Sf. Gheorghe) din calendarul ortodox. Îndeletnicire și tradiție străveche, a fost practicată, încă din antichitate, pe o arie uriașă, de la țărmurile Pacificului (Japonia), până la cele ale Atlanticului (Spania și Franța)



sau cele ale Mediteranei (Fenicia, Egipt, Italia, Israel etc.). Pretutindeni și în toate timpurile, ouălele astfel decorate (sau numai vopsite) au fost și sunt oferite cu ocazia anumitor sărbători dintr-un calendar popular adaptat la cel religios. În aria românească, obiceiul este străvechi, probabil anterior creștinismului, dar mențiuni scrise despre el nu avem decât din secolul XVII. La români, de el sunt asociate diferite explicații, cu un pronunțat și fermecător iz de legendă bătrână și eres venit din noaptea timpurilor. Îndeletnicirea respectivă era legată de activitatea gospodărească și era practicată, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, de către femei. Tehnicile legate de „încondeierea" ouălelor, ca și cele legate de vopsirea lor, au fost aceleași, în toate provinciile istorice românești. Motivele decorației arată însă deosebiri frapante. Vopsirea ouălelor se executa în intervalul miercuri-vineri din săptămâna care precede Paștele ortodox. Fiecare gospodină își vopsea ouă de Paști dar numai unele le încondeiau. În trecut, coloranții necesari vopsirii și încondeierii ouălelor erau obținuți, sub formă de *decoct* (cel mai frecvent), *infuzie* sau *sevă*, din unele organe vegetative (frunze, flori, tulpină, fructe, rădăcină, ramuri tinere etc.) ale unor reprezentanți ai florei locale, asociindu-se, în rețetă, uneori, unele substanțe cu funcție de mordant sau de altfel (alaun, zer, borș, clei de pomi,

arbori, arbuști sau plante, „vitriol", „țipirig" etc.). Ca și în cazul boiangeriei populare, numărul vegetalelor folosite ca sursă de materiale tinctoriale este impresionant de mare și dovedește o remarcabilă abilitate tehnică dar și o surprinzătoare cunoaștere a posibilităților oferite de natura înconjurătoare și a materialelor la care se apela. De abia pe la sfârșitul secolului trecut au început să fie folosiți coloranți de sinteză. Despre realizarea anumitor culori: → **a roși**, **a gălbeni**, **a albăstri** etc. Încondeiatul ouălelor, în aria românească, se efectua în general, cu 2-3 culori. Dar, prin unele regiuni (ex.: Bucovina) se foloseau și se folosesc, în acest scop și mai multe culori. Cea mai răspândită *tehnică* de încondeere era aceea în care desenând repetat (alternat cu succesive imersări într-o altă soluție colorantă, *numai încălzită, nu la fierbere*) cu ajutorul unei scule speciale (→ **chișiță**) și a cerii de albine topite se ecranau parcele ale ouălelor care trebuiau să rămână necolorate. Între aceste operații de colorare succesive, se îndepărta (cu „huște" de borș ori zer) ceara de pe porțiunile care urmau a fi imediat colorate, în continuare. Uneori, la încondeiere, au fost folosite și pene de gâscă. Motivele punctiforme erau marcate și cu alte scule rudimentare (→ **feleșteu**). După ce se aplica ultima culoare, ouălele erau așezate pe un grătar, deasupra vetrei calde, pentru a se îndepărta, prin topire și scurgere, restul de ceară rămas pe ou. Ordinea aplicării culorilor era, de obicei, următoarea: galben, galben închis, roșu, verde, albastru și negru. Ca și ouălele numai vopsite, cele încondeiate erau unse, în final, cu untură, unt sau ulei, pentru a li se conferi un luciu, temporar, care le îmbunătățea și mai mult aspectul. *Motivele* care au fost folosite la încondeiere au fost de toate tipurile (fitomorfe, zoomorfe, antropomorfe, cosmice, unele simboluri străvechi, cu semnificația de mult pierdută de memoria colectivă, unelte casnice, unele inscripții etc.). Apariția unor motive foarte vechi (soare, creanga de brad, spirala etc.) atestă, pe de-o parte, vechimea acestei îndeletniciri artistice populare românești dar și pe de altă parte, unitatea spirituală din întreaga arie în care au trăit și trăiesc românii. Și dacă se amintește de vechimea acestui obicei, trebuie remarcat că, anexat târziu de creștinism, acest obicei străvechi legat de echinocțiul de primăvară și învierea Firii a căpătat noi și fermecătoare semnificații. În ceea ce privește *cromatica*, trebuie remarcat faptul că, tot astfel cum se remarcă în întreaga artă populară românească, și la încondeierea ouălelor domină gama de culori din spectrul cald. De asemenea, în toate provinciile istorice românești poate fi remarcat și harul artistic cu care au fost folosite canoanele simetriei și repetiției. De obicei, ouălele încondeiate nu se mâncau și nu

se „ciocneau", rămânând, în gospodărie, numai niște piese decorative purtătoare de simboluri, legătură emoționantă între vremuri, între oamenii aceleiași comunități și între toate pământurile locuite de români. Sin.: *a închistri ouă, a împistri ouă, a munci ouă, a săpa ouă, a scrie ouă*.

ÎNCROP, încropită, călduță. Se spunea astfel, spre exemplu, unei ape folosite la prepararea unui material mai sensibil la temperaturi mai ridicate (→ **ipsos mort**).

ÎNCROPÍT, călduț.

ÎNDOÍ, **a ~**. Termenul a fost folosit, în afara sensului curent uneori, și pentru a indica operația de dizolvare, amestecare sau ameliorare a calității unui material, prin adăugarea unei oarecare cantități dintr-un solvent (de obicei, apa).

ÎNDULCÉȚURI, mirodenii.

ÎNDULCIRE, operația prin care se realiza „rumeneala" obrajilor personajelor din portrete și compoziții (→ **a rumeni**, **rumeneală**, **roșeală**, **a roși**), în pictura medievală românească. Culoarea cu care se realiza **î.** se obținea cu un amestec dintr-un pigment verde-oliv, de tip ocru (→ **leaspede verde**, **sarcă**, **carnație**). Proporția de pigment argilos era mică, pentru a nu se realiza nuanțe verzui. După ce se aplica un prim strat de **î.**, urma un altul (subțire) cu un ocru cu nuanțe roșietice (→ **ohră tasiticească**). În continuare, se aplica un al treilea strat cu „bol". La personajele tinere, atunci când se picta pe lemn, în loc de „vol" se folosea cinabrul (→ **chinovar**), carnația căpătând o nuanță roșietică mai pronunțată. La pictura murală și, îndeosebi, la frescă, se utiliza numai „bolul".

ÎNECA, **a ~**. **1.** A muri prin sufocare, în apă. **2.** A stinge focul. **3.** A. înăbuși.

ÎNFĂINA, **a ~**, operația de a aplica o culoare în compoziția căreia intra, în cantitate mare, un pigment alb (→ **alb de icoane**. **făioară**).

ÎNFLORÍ, **a ~**. Termenul a fost folosit și pentru a se indica o anumită fază tehnologică din boiangeria românească populară. Consta în înmuierea în leșie (obținută cu cenușă de fag sau de coceni de porumb) a sculelor de lână sau cânepă, după ce erau colorate (→ **a gălbeni**), urmată de o uscare, fără a fi spălate. Prin această operație, culoarea piesei textile devenea mai vie, mai frapantă.

ÎNFLORIRE, → **brezătură**, **a înflori**.

ÎNGROȘA, **a ~**. Termenul a fost utilizat și pentru a se indica o mărire a vâscozității unei substanțe lichide sau a unei soluții. În unele cazuri, creșterea respectivă corespundea unei măriri sensibile a gradului de polimerizare (ex.: la sicativarea uleiului de in), ca urmare a unui tratament termic sau de alt tip. Astfel, un ulei „îngroșat" era recomandat să fie utilizat în compoziția unor mase adezive folosite la auriri. În acest caz, „îngroșarea" uleiului atesta un

grad de polimerizare mai avansată și, implicit, o posibilitate sporită de aderență, neapărat necesară lipirii unui material lipsit de pori cum este foița metalică. Termen vechi românesc.

ÎNGÂMPÓS, ghimpos, cu ghimpi.

ÎNFOCÁT. Termenul a fost folosit și pentru a se indica faptul că un anumit obiect-sculă sau material – era foarte mult încălzit sau chiar înroșit, trebuind a fi sau a nu fi menținut la acest nivel de încălzire de la începutul până la sfârșitul unei operații tehnologice. Astfel, spre exemplu, bagheta de fier cu care se amestecau unele rășini (încălzite pentru a fi topite și amestecate intim), la prepararea unor verniuri, trebuie repetat încălzită pentru a fi menținută la o temperatură ridicată. Într-o *altă* accepțiune, termenul a mai fost folosit și atunci când se urmărea să se spună că avem de-a face cu o culoare „vie".

ÎNFOCNICÍ, **a ~**, a încălzi puternic un obiect, un vas, o bagheță sau o piesă metalică etc.

ÎNSĂMNÁ, **a ~**, → **desenare**. Termen vechi românesc, folosit îndeosebi, în pictura murală.

ÎNSĂMNĂTURĂ, → **desenare**, **a însămna**.

ÎNTĂRIRI, părțile mai luminate ale compozițiilor și portretelor, în pictura medievală românească.

ÎNTINĂCIUNE. Termenul a fost folosit, în manuscrisele tehnice românești și pentru a se indica murdăria rezultată la spălarea unor icoane, iconostase ș.a. În lb. slavonă: *tina*.

ÎNTOARCE CUNUNILE, **a ~**, operația de trasare a aureolelor cu ajutorul compasului (→ **desenare**, **perghel**).

ÎNVAXIA, **a ~**, → **a vopsi**, → **a boi**. Regionalism vâlcean.

ÎNVĂRGARE, sistem elementar de ornamentare a „scoarțelor" și „lăicerelor", prin introducerea, în timpul executării bătelii, în urzeală, a unor fire cu o culoare care diferă de cea a fondului țesăturii. „Vergile" realizate se succed într-un anumit ritm. Uneori, între ele, au fost introduse unele motive ornamentale, „varga" devenind element de susținere. *Arie de răspândire*: Muntenia, Moldova, Banat, Maramureș, Basarabia și, mult mai puțin, centrul Transilvaniei. În timpul ocupației austro-ungare a Transilvaniei, s-a profitat adesea de folosirea acestor tipuri de țesături învărgate pentru a se răspândi discret culorile naționale românești.

ÎNVĂȚĂTURĂ GRĂITOARE PENTRU MESTEȘUGUL ZOGRAFIEI, → **erminie**.

ÎNVÂRTOȘA, **a ~**. **1.** A întări un material printr-un mijloc oarecare. **2.** A mări vâscozitatea unui material lichid.

ÎNVERZÍ, **a ~**, a colora în verde. Termen folosit frecvent în boiangeria tradițională românească. La operația de *vopsire* respectivă se lucra cu decocturi obținute din coaja unor copaci (→ **măr mistreț** și **pădureț acru**) sau din tulpinele și florile unor plante (→ **dediță**, **drobiță**, **laptele câinelui**, **leuștean**, **mac de grădină**, **rujă întunecată**, **sămânță de floarea soarelui**). Într-o *primă* tehnologie, se introduceau, într-o oală mare, straturi alternative de „drobiță", amestecată cu scoarță de „măr mistreț", „piatră acră" și material textil (lână). Se umplea oala cu apă curată și era pusă într-un loc mai cald, până când materialele vegetale se înmuiau. Urma o fierbere pe foc, sub continuă amestecare, pentru a se evita pătarea materialului textil. Apoi acesta era scos și înmuiat în leșie (obținută din cenușă de „mac de grădină"). După scoaterea din leșie, sculul era spălat în apă rece, apoi într-o apă curgătoare, și, în final, era pus la uscat. Trebuie menționat că, mai înainte de a fi vopsite în verde, sculele erau colorate în culoarea albastră (→ **a albăstrí**). Dacă în cursul „albăstririi" materialul căpăta o culoare albastru pal, după „înverzire" avea culoarea verzei (→ **curechíu**). Un albastru închis conducea la un verde întunecat. Într-o a *doua* variantă tehnologică, se lucra aproximativ identic, plecându-se cu un material textil colorat în galben, cu decoct de rămurele de „răchițică" și de „drobiță", în loc de „măr pădureț" și „drobiță". Într-o a *treia* variantă, se lucra cu un decoct de scoarță (uscată sau chiar verde) de „pădureț acru" în care se introducea, după oprirea fierberii, puțin „alaun (→ **piatră acră**) și sămânță coaptă de floarea soarelui. Se punea iar amestecul la fiert și după ce acesta începea să fiarbă, se introducea materialul textil (lână), după ce fusese în prealabil colorat în galben (→ **a gălbení**). După o scurtă fierbere, sculele deveneau verzi, de culoarea frunzei de stejar (→ **stejării**). Într-o a *patra* variantă, se lucra cu un decoct de „rujă întunecată, similar ca în precedenta tehnologie. Cu aceeași floță de vopsire se lucra și la „înverzitul" *ouălor de Paști*, obținându-se, în acest caz, o culoare similară cu cea a frunzelor de nuc. Tot la vopsirea în verde a *ouălor de Paști* se lucra și altfel. În cazul în care, prealabil „înverzirii", ouălele fuseseră colorate în galben cu „drobiță" și borș (→ **a gălbení**), erau introduse într-o soluție în care, de fapt, se efectua colorarea în albastru (a se vedea pe cea a cărei bază era „sucul de lână"), obținându-se culoarea verde-varză (→ **curechíu**). În acest caz însă, materialul era ținut în soluția albastră 24 ore. În cea de-a *cincea* tehnologie, se aducea la fierbere o leșie de cenușă de lemn de fag bine limpezită, introducându-se în acel moment câteva grame de „piatră de brâie" și, apoi, materialul textil. Se continua fieberea. În toate cazurile, după colorare, materialele nu erau spălate după scoaterea lor din leșie, ci uscate în starea în care erau.

J

JICÉU, daltă mică folosită la realizarea xilogravurilor. Se lucra cu ea acolo unde adâncimea detaliului era mai mare. Regionalism (Gherla).

JILĂGHÍ, **a ~**, a jilăví.

JILĂU, rindea. Regionalism transilvănean.

JIMP, locul în care se depozita lutul brut din care olarii români de tradiție, modelau piesele ceramice. Era realizat dintr-o îngrădiătură (împletitură de nuiele), în formă cilindrică, dar și din scânduri sau grinzi de lemn (formă paralelipipedică). Termenul a fost folosit în Muntenia, Oltenia și Transilvania.

JIRÁIE, dungi drepte, colorate, la decorarea olăriei tradiționale românești. Regionalism

JIRĂVÍ, **a ~**, operația de decorare, cu ajutorul cornului (→ **corn**), a gaiței (→ **gaiță**) sau a „găițoiului" (→ **găițoiul**), pe piesa „nearsă", în ceramica tradițională românească. În nordul Olteniei, spre exemplu, cu ajutorul „cornului" se trasau o serie de linii diferit colorate, fiecare culoare fiind aplicată cu un alt „corn". Apoi, cu ajutorul „gaiței" se deplasa culoarea, fără a se întrerupe desenul deja executat. În cazul în care desenul decorației era realizat din mai multe culori, se reușea, datorită unei abile preparări și depuneri a culorilor, ca acestea să nu se amestece. Desenul executat cu gaița era foarte fin și caracteriza ceramica Olteniei de nord dar și cea a unor centre moldovene. După introducerea „găițoiului", desenul respectiv a devenit mai grosolan, mai puțin precis. Unii olari de tradiție, însă, au păstrat modul vechi de lucru până prin anii '70. Jirăvitul pretindea o mare abilitate tehnică. El trebuia executat repede și foarte precis, mai înainte de uscarea culorii, pentru ca aceasta să poată fi manipulată. Toate vasele „jirăvite" erau arse de două ori deoarece se zmălțuiau.

JIVÁN, → **giban**.

JMALȚ, smalț, material ceramic, cu structură sticloasă, obținut prin topirea unui amestec de diferiți oxizi anorganici, nisip și alți compuși minerali. Cu **j.** se acoperea suprafața pieselor ceramice, pentru a le face impermeabile și pentru a le îmbunătăți prezentarea. În lb. germană: *Schmaltz*. Sin.: *mortarsâncă*.

JOAGĂR. **1.** Fierăstrău mare, cu lamă lată, manipulat cu mâna de doi servanți și cu care se tăiau bușteni. Uneori au fost imaginate și folosite dispozitive ingenios

realizate, acționate prin pendularea unor greutăți de lemn. La acestea, unul dintre servanți putea lipsi. **2.** Fierăstru acționat de o apă curgătoare. În lb. germană: *Saeger*.

JUCÁ, **a ~**, operația prin care olarii români de tradiție condiționau (prin călcare cu picioarele sau numai prin frământare cu mâinile, timp de câteva ore) bucățile (→ **turte**) de argilă macerată (→ **dospire**). Sfârșitul operației respective aduce argilei o onctuozitate remarcabilă, onctuozitate neapărat necesară modelării ulterioare. „Jucarea" era repetată după ce argila era făcută suluri și, apoi, tăiată în felii subțiri, cu o sculă specială (→ **cuțitoaie**), adunată „în bucăți mai mici (→ **gogolóț**) și bătută cu „maiul".

JUG. **1.** → **cătușă**. **2.** Meliță. **3.** Dispozitiv rudimentar utilizat în procesul de argăsire, la curățitul pielor, mai înainte de argăsirea propriuzisă. **4.** Bârna cea mai de sus a unei construcții de lemn tradiționale (casă sau biserică).

JURE, Motiv decorativ, format din cercuri concentrice, în olăria tradițională românească. Regionalism nord-est transilvan.

K

KINÁBRI, cinabru (→ **chinăvári**). În lb. greacă: *kinabri*.

KRUNGHELB, galben de crom natural, cromat de plumb ($PbCrO_4$) pigment galben, rezistent și strălucitor care a fost folosit în pictura tradițională românească. Totdeauna a fost importat. Regionalism transilvănean. În lb. germană: *Chromgelb*.

L

LACĂ, materie colorantă, de cele mai multe ori de culoare roșu-vișiniu (→ **cârmâz**) care, pe lângă o proporție mare de carmin, conținea și o cantitate oarecare de băcan. Tehnologia de obținere a **l.** era simplă. În prima etapă, la un foc puternic și într-un vas de cupru cositorit, se fierbea, în 200 p.g. apă alcalinizată cu leșie (→ **alisávă**), o cantitate mică (2 p.g.) de „gană". După ce începea fierberea, se muta vasul respectiv pe un foc mai puțin intens (cărbuni incandescenți) și se mai adăugau 5 p.g. „cârmâz" de granulație foarte fină, sub o amestecare continuă. Când reîncepea fierberea, se mai adăugau 2 p.g. „băcan", vasul fiind menținut, sub o continuă și viguroasă amestecare, cu o baghetă de lemn), încă un timp scurt. După îndepărtarea focului, se adăugau lichidului 0,5 p.g. alaun (→ **piatră acră**) mărunțit, pentru a se facilita dizolvarea. După o răcire urmată de o filtrare (printr-un material textil des și curat), soluția colorantă era separată printr-o decantare urmată de o sifonare a supernatantului. *Sifonarea* respectivă se realiza introducând un cap al unei mese de lână răsucită în supernatant, celălalt capăt al mesei fiind răsfrânt peste marginea recipientului. Se evita contactul capătului amintitei mese cu materialul colorat sedimentat. Cu lichidul cules se amesteca uneori materialul separat anterior prin filtrare și era folosit drept colorant, ca atare. Același termen **l.** era folosit însă și pentru a se indica și alți coloranți vegetali, aflați în soluție apoasă și amestecați cu alaun, caolin, carbonat de calciu cristalizat etc. În majoritatea cazurilor, **l.** oferea tonuri translucide deoarece avea o putere de acoperire redusă. De asemenea, era și puțin rezistentă la acțiunea îndelungată a radiației solare. În lb. greacă: lacca. Sin.: *lacca*.

LACCA, → **lacă**.

LACK, soluție realizată cu unul sau mai mulți solvenți organici, unele rășini, uleiuri și alte materiale. Aplicat pe o suprafață solidă, **l.** formează, după evaporarea solvenților, o peliculă dură, mai mult sau mai puțin elastică și care protejează materialul contra agresivității

mediului înconjurător ca și un verniu. Dacă pelicula respectivă este ceva mai groasă decât este necesar pentru impregnarea suportului, **l.** conferă și un luciu care modifică prezentarea lucrării (pictură, sculptură, incizie etc.). În cazul lucrărilor de pictură, **l.** „adâncește" culorile suprafeței pe care este aplicat (→ **gintăriu**). În lb. greacă și germană: *Lack*.

LAC FIRNIS, → **firnis, lack**.

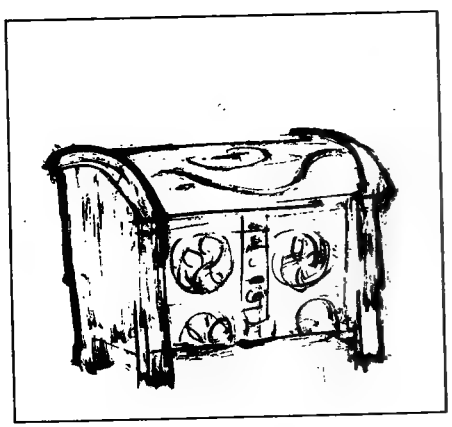
LACRĂ, → **ladă de zestre**.

LADĂ, → **ladă de zestre**.

LĂDIȚĂ, → **ladă de zestre**.

LADĂ DE HAINE, → **ladă de zestre**.

LADĂ DE ZESTRE, piesă de mobilier țărănesc românesc, de tip similar cu cele folosite pentru păstrarea unor piese de îmbrăcăminte și lenjerie. Are un frapant caracter arhaic și o concepție și un sistem ornamental specific. În timp ce în unele dintre ariile europene este de mult dispărută, în aria românească poate fi studiată, încă, nu numai pe piesele din colecții particulare și de stat ci și pe cele lucrate, în ultimele decenii, de meșteri locali și folosite și acum. Ea ne apare astăzi ca una dintre puținele piese de colecție cu valențe rituale și care a ajuns până la noi venind din noaptea timpurilor. O atestare documentară, în aria românească, nu avem decât din secolul XV și, ceva mai dezvoltat, în documentele referitoare la zestrea unor tinere căsătorite, trei secole mai târziu. Într-o asemenea piesă de mobilier își transporta mireasa zestrea la noul cămin. Adesea, **l.d.z.** era confecționată și decorată de viitorul soț. Într-un trecut mai îndepărtat, au fost păstrate osemintele unei rude apropiate, dezgropate după șapte ani de la deces. Se pare că numai într-un număr mic de zone (ex.: Valea Teuzului) au fost lucrate și **l.d.z.** mult mai mici în care erau păstrați banii, podoabele prețioase și actele importante. Din punct de vedere constructiv, piesele de mobilier de acest tip se remarcă printr-o serie de caracteristici. Pilonii amplasați în colțuri îi conferă nu numai soliditate ci și un aspect monumental. Uneori, aceștia erau ușor înclinați, în partea superioară. Scândurile care-i formează pereții (la exemplarele bătrâne, maximum trei) erau îmbinate în „pană și uluc", nu erau lipite, interstițiile nu erau etanșate, prinderea lor fiind adesea realizată numai cu câteva cuie de lemn. La tipul



decorat prin pictare, de obicei, îmbinarea este realizată în „coadă de rândunică" sau „cap la cap", cu prindere în cuie. În cele mai multe

cazuri, capacele erau plate, mai ales în Muntenia, Transilvania, Moldova, Oltenia și Banat. Au ajuns până la noi, însă, și numeroase exemplare cu capace bombate (ex.: exemplare provenite din Țara Crișurilor) sau în „două ape" (ex.: exemplare provenite din județul Mehedinți sau din Bucovina). Deseori, capacele se rotesc în jurul unui pivot de lemn (nu au balamale propriu zise), prin intermediul unor piese mobile a căror concepție și formă constituie un element caracteristic. Fundul piesei depășește de cele mai multe ori nivelul pardoselii, peisa fiind sprijinită pe cel puțin patru picioare (drepte, oblice, sculptate sau traforate). **L.d.z.** era decorată prin *crestare*, *incizare*, *sculptare*, *pirogravare* sau *pictare*. Sunt cunoscute și piese vechi sau foarte vechi care au fost decorate. O posibilă viitoare clasificare a modului în care sunt decorate lăzile de zestre, va fi făcută, desigur, în legătură cu motivele decorației, compoziția în care sunt folosite, rezolvarea cromatică etc., căutându-se și un anumit specific regional. Decorarea **l.d.z.** se executa, de obicei, după ce se montau toate piesele componente. În toate cazurile, întreaga decorație a unei piese este subordonată și susține linia constructivă a lăzii, lăsând, însă, impresia unei eliberări dintr-o formă rigidă, prin repetiții ritmice și prin ornamentarea și a picioarelor. În ceea ce privește *modul de decorare* pot fi marcate preferințe diferite, în timp și în spațiu geografic, de la un ținut la altul, fără a se putea face o legătură prea clară între motivele ornamentale geometrice, fitomorfe, zoomorfe și, mai rare (ex.: în Moldova de Nord) antropomorfe și anumite centre în care erau lucrate asemenea piese de mobilier. La *decorare*, uneori se folosea numai o anumită tehnică. Alteori, o tehnică de decorare era combinată cu alta, de fiecare dată observându-se unele variante în modul de execuție. Astfel, atunci când decorarea se efectua prin *incizie* și *colorare* (o singură culoare sau mai multe dispuse alternativ), fie se umpleau spațiile dintre liniile incizate cu culoare, fie se trasau pe întreaga suprafață vizibilă a „lăzii", mai întâi, dungi alternative de culori diferite (în cele mai multe cazuri roșu și verde), incizarea executându-se ulterior. Oricare ar fi fost motivul cu care se executa decorarea, aceasta se efectua, de obicei, pe capac, pe cei doi pereți laterali și pe cel din față. Adesea au fost decorați și pilonii. Sunt cunoscute și piese pictate în întregime sau decorate cu cromolitografii lipite. Pe la sfârșitul secolului trecut și începutul celui actual apar, la acest tip de piesă de mobilier popular, aplice metalice (de obicei dintr-un aliaj al cuprului) care, însă, nu au mărit aproape niciodată calitățile decorației. Dacă, în trecutul mai îndepărtat, **l.d.z.** era cel mai adesea confecționată în propria gospodărie, ulterior, încetul cu încetul unii dintre dulgherii din

sat s-au specializat în confecționarea lor iar în deceniile și secolele care au urmat, datorită importanței utilitare și artistice pe care o aveau în gospodăria sătească, au apărut chiar sate specializate. **L.d.z.** pictate au apărut, la români, mai târziu și au fost semnalați și pictori specializați în decorarea acestor piese. *Dimensiunile* lor au variat mult dar, în general, era păstrat raportul lățime (înălțime): lungime la valoarea de 1/2. Piesele mai vechi se deosebesc adesea de cele mai noi prin faptul că au dimensiuni mai mari și printr-o lățime mai mare a scândurilor din care sunt realizați pereții. În multe cazuri, **l.d.z.** era conservată prin impregnarea lemnului cu ulei de in sicativat. În unele părți (ex. în Țara Loviștei) adesea interiorul „lăzi" era vopsit cu o culoare galbenă de ulei. Sin.: *lacră, ladă de Brașov, ladă de haine, lădiță, lădoaie, sicrine* (zona Padurenilor-Densuș).

LADĂ MARE, → **hambar**.

LĂDOAIE, → **ladă de zestre**.

LĂDOI, piesă de mobilier de tipul „ladă de zestre", de obicei nedecorată, cu lungime mai mare, dispusă în apropierea sobei. În ea se păstrau piese textile și servea uneori ca loc de ședere în preajma sobei.

LAMA. **1.** Culoare deschisă sau amestecată cu mult pigment alb ce se aplica peste „proplasm", în pictura medievală românească. Astfel, la frescă, pe o parcelă a lucrării care era de culoare albastră, **1.** se aplica pe fond cenușiu-albăstrui închis (→ **linău**). Culoarea s-a realizat, uneori, cu un amestec de ultramarin și lapis lazuli (→ **lazúr**), indigou (→ **lolachiu**) și alb de var (→ **făioara părețului**). Unele texte de erminie manuscrisă românești explică faptul că indigoul se introducea și pentru a se evita apariția mucegaiurilor. La marouri, în locul coloranților albaștri, se folosea un amestec de „umbră" și „ocsíu" închis. **2.** Parcelele unei lucrări pictate care apar ca reliefuri luminate. **3.** Câmp luminos într-o lucrare. Trebuie făcută observația că, atunci când se modela o suprafață pictată, diferitele tonalități se aplicau separat, evitându-se atingerea sau suprapunerea culorilor până în momentul uscării (→ **blícuri**). În lb. greacă: *lamma*.

LAMATISÁ, a ~. **1.** A da strălucire. **2.** Operația aplicării „lama"-lelor.

LAMATISITOARE, cea care aplică lama"-lele (→ **lama**).

LAMBÉZ, miniu, oxid roșu de plumb (Pb_3O_4). A fost semnalat încă din antichitate de către acel mare curios care a fost Plinius cel Bătrân, ca fiind descoperit accidental, cu ocazia unui mare incendiu produs în Pireu, când, datorită temperaturii ridicate, o cantitate oarecare de ceruză (→ **alb de icoane**) a trecut în **1.** Are o nuanță roșie specifică, e sensibil la acțiunea gazelor sulfuroase (trece în sulfură neagră de plumb) apărute, în natură, ca urmare a descompunerii unor materiale care conțin sulf. Și sensibilitatea

acestui pigment, față de acțiunea gazelor sulfuroase, a fost semnalată încă din antichitate, de către Vitruvius. În scrierile anticilor și ale unor alchimiști din evul mediu timpuriu, a fost confundat,

uneori, cu cinabrul. În erminiile românești nu apar asemenea confuzii. În evul mediu românesc, ca și în cel vest-european și atonit, **1.** a fost folosit de negustorii de pigmenți și la falsificarea cinabrului care era livrat cu o granulație foarte fină. Operația se efectua printr-o simplă amestecare mecanică a pulberilor celor doi pigmenți. Justificarea falsificării o constituia faptul că cinabrul era de vreo câteva ori mai scump decât miniul și avea o densitate de câteva ori mai mică. Este interesant de remarcat și faptul că, în unele texte tehnice din erminiile românești (la fel ca și în erminia lui Dionisie din Furna), la capitolul sinteza cinabrului, se recomandă a se introduce, alături de cei doi reactanți (sulful și mercurul) și litargă. Și ceea ce este surprinzător de remarcat este faptul că, având cunoștințele științifice de astăzi (pe care contemporanii apariției erminiilor și cei care i-au precedat nu le aveau) putem observa că, în cursul sintezei cinabrului, cam la aceleași temperaturi necesare obținerii lui, litarga trecea în miniu. Rămâne, desigur, de răspuns la întrebarea de ce pictorii de altă dată nu introduceau direct miniu în locul litargei. Pe această cale, atât de surprinzătoare, dacă ținem seama de nivelul cunoștințelor din acele vremuri îndepărtate, operația de substituire frauduloasă a cinabrului era mult mai greu de descoperit cu ochiul liber, singura metodă de control accesibilă în epocă. Impurificarea cu miniu a cinabrului dăuna durabilității, în timp, a lucrării (→ **chinávari**), primejdia respectivă fiind mărită și de alte transformări chimice apărute, mai ales la pictura murală, ca urmare a acțiunii produșilor de metabolism a unor microorganisme (→ **alb de icoane**). **L.** era folosită, ca pigment și în compoziția unor mase adezive recomandate pentru lucrările de aurire (→ **amból**, **gulifarbă**). Sin.: *lampézi, minău, minău de plumb* și *plumb roșu*.

LAMÉLE, → **lama**.

LAMPÉZI, → **lambéz**.

LAMPÍC, → **alambic**.

LÂNÉȚ, lână. Termen folosit curent în boiangeria tradițională românească.

LÂNGĂLAIE, butuci mari folosiți de olarii români de tradiție la arderea cuptoarelor. Regionalism nord-vest transilvănean.

LAPTE DE VAR, hidroxid de calciu (→ **var stins**) conținând o cantitate mai mare de apă decât „pasta de var", folosit la văruiri. Termen vechi românesc.

LAPTELE CÂINELUI, planta *Euphorbia Cyparesias L.* care era folosită în boiangeria tradițională românească la colorarea în galben a materialelor textile. Pentru a fi folosită, planta era culeasă într-o anumită perioadă a anului, când era tânără, înflorită și deci cu un conținut mai mare de material tinctorial. Pentru vopsire, se folosea un decoct realizat din tulpină, frunze și flori. Sin.: *laptele cucului, laptele lupului.*

LAPTELE CUCULUI, → **laptele câinelui**.

LAPTELE LUPULUI, → **laptele câinelui**.

LĂSCĂIȚĂ, vas ceramic folosit pentru băut sau transvazat apa. Uneori era măestrit decorat.

LAUFĂR, → **alergător**. În lb. germană: *Läufer*. Regionalism transilvănean și bucovinean.

LÁVIȚĂ. **1.** Scaun rudimentar pe care șade olarul de tradiție, în timpul modelării. Uneori era format dintr-o bucată de scândură mai lată, sprijinită pe patru picioare, fixate sau nefixate în pământ. **2.** Bancă simplă fixă, amplasată la porțile sau în interioarele casei tradiționale românești. **3.** → **târnață**.

LAZÚR. Termenul a fost folosit în mai multe sensuri în manuscrisele tehnice medievale românești, respectiv în limbajul folosit în atelierele pictorilor de altă dată. Și acest caz, probabil, trebuie inclus între cele ale impreciziei caracteristice manuscriselor antice și medievale de pretutindeni. Ea apărea ca o urmare firească a unor limite ale cunoașterii, în vremurile respective. **1.** Pigmentul albastru în compoziția căruia intra, în proporție mare sau foarte mare, azuritul (un carbonat de cupru cristalizat obținut din zăcăminte naturale). **2.** Ultramarin (colorant obținut din zăcăminte naturale sau din sinteză). De cele mai multe ori, a fost folosit de către pictori neamestecat cu alt pigment, pentru fondul cerului (aplicat pe un ton cenușiu) sau amestecat cu un pigment alb (→ **alb de var**) psimit), la „blicurile" draperiilor și faldurile veșmintelor, în fresca medievală românească. **3.** Culoare albastră realizată cu lapis lazuli. Pigmentul respectiv, deosebit de fin, era un alumino-silicat natural, cunoscut și folosit încă din antichitate de către pictori (adus la o granulație foarte fină; la folosire, era amestecat cu ceară, ulei, rășină, etc.); se păstra în soluții apoase etilice diluate (→ **lazur de Persia**). Atunci când **1.** era folosit ca pigment, la *tempera*, se începea cu o bună spălare a pigmentului, urmată de o amestecare cu o cantitate mică

dintr-o soluție de gumă arabică (→ **clei de piatră**). Se continua cu o „frecare" a întregului material pe „leaspede", pentru a se aduce pigmentul la o granulație foarte fină. După aceea, se îndepărta (sau nu se îndepărta) guma arabică prin spălări repetate cu apă curată și, apoi, se introducea pigmentul în cunoscuta emulsie de ou. **4.** Acetat bazic de calciu care se obținea (într-un vas ceramic nou) dintr-un amestec de pulbere de oxid de calciu (→ **var nestins**) (1 p.g.) și oțet de vin concentrat (1 p.g.). După o bună

amestecare a reactanților, cu o baghetă de lemn, se fierbea amestecul până când se evapora oțetul. Se umplea apoi oala din nou, cu oțet concentrat, se etanșa îngrijit și se introducea în bălegar de cal (furnizor de dioxid de carbon și calorii, datorită fermentației anaerobe exoterme). Din trei în trei zile, bălegarul era schimbat, timp de 30-60 zile. În final, prin concentrarea și evaporarea lichidului din oală, se obținea **1.** cristalizat. El era uscat, mărunțit prin „frecare" pe „leaspede" operație care era executată după ce pigmentul era amestecat cu o soluție de gumă arabică. Adus la finețea necesară, se îndepărta guma arabică prin spălări și decantări succesive repetate. La *tempera*, se folosea **1.** atât ca pigment albastru cât și ca un component al unui amestec (de culoare verde) în care se introducea și un pigment anorganic galben, se pare după o practică veche a iconarilor ruși. La *pictura de șevalet* și *murală*, un alt tip de verde era obținut și prin amestecarea aceluiași pigment albastru cu șofran. Era mai puțin durabil. **5.** Un colorant albastru organic amestecat cu alaun (→ **piatră acră**). **6.** Termenul a mai fost folosit și pentru a indica diferite amestecuri de pigmenți albaștri, amestecuri care aveau nuanțe diferite. În lb. greacă: *lazur*, în limba latină: *lazurium*. Sin.: *lazur albastru, leacă*.

LAZÚR ALBASTRU, → **lazúr**.

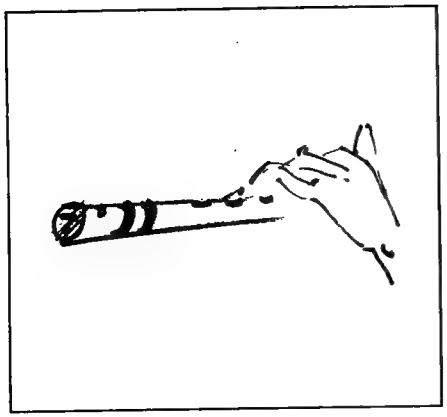
LAZÚR DE PERSIA, pigment albastru anorganic obținut din lapis lazuli.

LEACĂ, → **lazur**.

LEASPEDE, → **agricón**.

LEGA FLUIERELE, **a ~**, operația de „ferecare" a fluierelor (→ **fluier**) prin: (1) turnarea unui aliaj metalic (2 p.g. plumb + 1 p.g. cositor), în șanțuri incizate în lemnul din care erau confecționate, cu ajutorul unei scule

speciale (→ **dupul de legat**) sau (2) prin ștanțarea și fixarea unor inele metalice (cupru, tablă, alamă, argint etc.) în jurul capetelor corpului și orificiilor instrumentului. În ultimul caz, pe materialul metalic, cu scule corespunzătoare, se ștanțau motive geometrice decorative simple (cercuri, semicercuri, unghiuri, linii șerpuite etc.). Operația de „legare" mărea și rezistența mecanică a fluierelor.

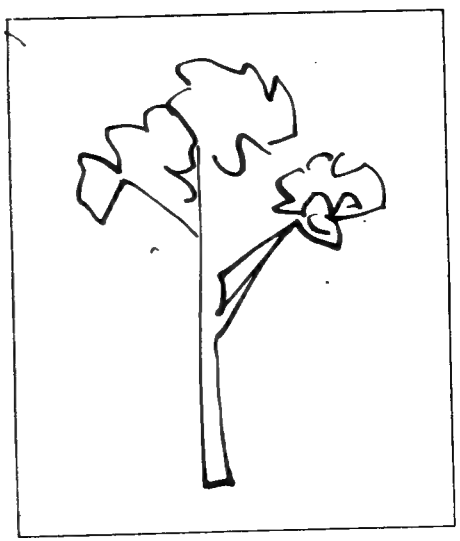


LEGHIRÍU, piatră semiprețioasă, colorată (alb, roșu, albastru etc.) sau incoloră, folosită în bijuterie și la decorarea unor piese de cult (icoane, vase, chivoturi ec.), „ferecături" de cărți etc.

LEMN, esență de lemn folosită de constructorii, artiștii și artizanii români de altă dată la realizarea elementelor de arhitectură și construcții (grinzi, stâlpi șindrilă etc.), a unor unelte și dispozitive (furci, războaie de țesut, pive etc.) a unor obiecte folosite în gospodărie (tipare de caș sau de turtă dulce, linguri, cancee, bastoane etc.), mobilier (mese, scaune, lăzi de zestre, blidare, dulapuri, paturi etc.), piese,obiecte și mobilier legate de cult (icoane portabile și fixe, pristolnice, chivoturi, tetrapoduri, strane etc.), instrumente muzicale (fluiere, cobze, țambale, buciume etc.) și jucării. Arheologii au stabilit că, încă din neolitic (vezi cultura Vădastra, 2200 î.Hr.), anterior practicării ceramicei pe pământul românesc, exista o adevărată cultură (civilivație) a lemnului. În practica de altă dată, esențele de lemn folosite la diferitele îndeletniciri tehnico-artistice populare, erau împărțite în esențe *moi* (mesteacăn, brad, alun, salcie, tei etc.) și *tari* (stejar, fag, ulm, păr, frasin etc.). Meșterii de odinioară dovedeau o abilitate de meșteșug remarcabilă la alegerea și folosirea fiecărei esențe, conform caracteristicilor ei, exigențelor impuse de natura esenței lemnului și de specificul piesei pe care o realizau. Astfel, *stejarul* care era un lemn dens, cu o rezistență mecanică mare și o deosebită rezistență la atacul biodegradativ a fost mult folosit în construcții și în arhitectură. Uriașele cuie de lemn prin care erau fixate bârnele care constituiau pereții bisericilor de lemn sau casei tradiționale erau confecționate din lemn de *tisă*. *Fagul*, însă, ceva mai puțin rezistent dar care se despica ușor în plăci mari, era preferat la realizarea mobilierului. Iar *frasinul*, esență care se lucra ușor și avea și un aspect plăcut era

folosit la realizarea unor scule, a fuselor, a furcilor și a tecilor în care era purtată gresia cu care se ascuțea coasa (→ **arcér**). La panourile de lemn folosite la *icoanele mobile sau fixe*, au fost folosite paltinul, cireșul, părul, bradul și, mai rar, tisa și stejarul. *Piesele de cult* (cruci, pistornice, chivoturi, etc.) *sfeșnicele* și *policandrele* (pictate și nepictate) erau realizate, adesea, din lemn de stejar. Cele care erau des *manipulate* se lucrau dintr-o esență de lemn „moale". La *ramele* pieselor de pictură țărănească pe sticlă s-a folosit bradul și, mai rar, paltinul, prunul și chiar stejarul. *Dublura* de lemn protectoare a acestor icoane, adesea, era făcută din lemn de brad sau chiar din scoarța unor arbori. Chiar și la *casa* tradițională românească, la *bisericile de lemn*, marile construcții populare realizate de dulgherii țărani, se poate observa într-o măsură oarecare o frecvență diferită în ceea ce privește folosirea unei anumite esențe de lemn. La *bisericile de lemn*, *gorunul* a fost mult folosit în vestul și nord-vestul ariei românești (Banat, județele Arad, Sălaj și Maramureș) și mult mai rar în restul teritoriului. În general, pe teritoriul românesc, *stejarul* a fost esența cea mai folosită, până în ultimele 3-4 secole. Și după aceea au fost construite cu aceeași esență destule biserici din nordul țării (județele Sălaj, Bistrița-Năsăud, Maramureș și Suceava). În județul Cluj, de asemenea, construcțiile care au ajuns până la noi, numeroase sunt construite din lemn de stejar. *Bradul* și mai ales *molidul*, au fost folosite mai puțin în Transilvania, la construcția unor biserici. Dar aceasta nu constituie o regulă generală. Astfel, în județele Maramureș și Cluj se mai găsesc biserici construite cu aceste esențe de lemn, unele fiind destul de bătrâne. Mult mai numeroase sunt, însă, în județele Suceava și Botoșani, în Muntenia și Oltenia. *Fagul* a fost folosit mai puțin la construirea unor biserici. Totuși, în Oltenia, Crișana și nord-vestul Moldovei se mai găsesc și acum unele biserici construite cu bârne de fag. *Frasinul* a fost utilizat ca material de construcție la foarte puține lăcașuri, care au fost ridicate în Moldova și au ajuns până în zilele noastre. Dar dacă ținem seama de faptul că ni s-a transmis că, în evul mediu timpuriu și mai târziu, această esență de lemn a fost adesea utilizată la construirea caselor și fortificațiilor, se poate presupune că ea a fost mult mai mult utilizată la construcția unor case și biserici, decât ar putea-o sugera situația din zilele noastre. Un singur lăcaș, construit din lemn de *rariț* (larice) a fost semnalat în Horodnicu de Jos (construit în secolul XVII) din apropierea orașului Rădăuți. Tot din examinarea situației actuale, se pare că *paltinul* a fost foarte rar utilizat ca material de construcție. Ceea ce este sigur, însă, este faptul că, a fost folosit, uneori, la confecționarea „tălpilor" unor

construcții mari. În ceea ce privește utilizarea unor numite esențe lemnoase la construirea unei biserici, trebuie remarcat, însă, că se întâlnesc unele la care, fără a se putea ști prea bine când a apărut situația respectivă (la construire sau la o renovare), construcția are materiale din două esențe diferite. Astfel, la un lăcaș din Moglănești-Harghita (construit în 1760), bârnele folosite la „tălpi" sunt de lemn de paltin iar bârnele pereților sunt de brad. Tot astfel, la o altă biserică din localitatea Camăr, județul Sălaj, alături de bârne de gorun apar și altele de fag. În acest al doilea caz, cercetătorul pare mai sigur, când presupune că situația respectivă a apărut cu ocazia unei renovări. După cum, ca și în primul caz, atunci când într-o



biserică din Moisei-Maramureș (construită în anul 1600) și în alta din Târgu Mureș (construită 1793), „tălpile" sunt confecționate din trunchiuri de stejar dar pereții sunt construiți din bârne de brad, este de presupus că situația respectivă a apărut chiar atunci când a fost înălțată biserica. La renovări, însă, niciodată „tălpile" nu au fost înlocuite cu altele realizate dintr-o esență lemnoasă mai slabă. În general, diferențele care apăreau la folosirea unei anumite esențe de lemn se datoresc nu numai caracteristicilor acestora sau măsurii în care ele răspundeau anumitor exigențe specifice exploatării pieselor care se realizau din ele ci și anumitor condiții locale (existența, în apropierea satului, a unor păduri bogate într-o anumită esență, posibilitățile bănești pe care le avea un gospodar care construia o casă sau comunitatea care înalță un lăcaș de cult, „modele" mai mult sau mai puțin trecătoare etc.). În orice caz, anumite principii de bază nu erau influențate la amintitele condiții locale. Astfel, „tălpile" unei biserici de lemn erau realizate din lemn de stejar (caracteristici mecanice deosebite, rezistență mai bună la atacul biodegradativ etc.) deoarece ele susțineau întreaga greutate a construcției și aceasta era mare. În linii mari, *prelucrarea* lemnului se făcea similar în întreaga arie românească. Copacii din care urmau să fie realizate, scândurile, șindrila, bârnele și alte piese erau tăiați (doborâți) în anotimpul rece.

În această perioadă a anului viața vegetală stagnează, conținutul în apă a lemnului este mai redus iar proporția de amidon (hrană preferată a organismelor xilofage) este, de asemenea diminuată. După tăierea crengilor, trunchiurile copacilor doborâți erau uscate un timp îndelungat (uneori, decenii) și numai după aceea erau debitate scândurile sau cioplite bârnele. În timpul uscării, lemnul respectiv era astfel stivuit încât se asigura o bună circulație a aerului, ferit fiind, în același timp, de apa meteorică și radiația solară. Cercetătorul contemporan contemplă cu mare plăcere, mult interes și uimire ritmul, suita și recomandările legate de etapele tehnologice ale prelucrării lemnului ca și fermecătoarele credințe și eresuri care leagă într-un tot unitar, precis și foarte bine alcătuit, tot ceea ce practica multimilenară și memoria colectivă a transmis (oral sau prin manuscrise) până în zilele noastre cu privire la alegerea lemnului și prelcurarea lui ulterioară.

LEMN CÂINESC, planta *Ligustrum vulgare L.* a fost folosită în boiangeria tradițională românească pentru vopsirea, în culoare albastră (→ **a albăstri**) a materialelor textile. Sin.: *tulcină, tulichină, tulpină.*

LEMN DE CAMPEȘ, colorant care se găsește și se extrage din lemnul arborelui *Haematoxylum campechianum* care crește în Mexic, America Meridională, Jamaica, San Domingo și Antile. Hematoxilina ($C_{16}H_7O_6 \cdot 3H_2O$), existent în seva arborelui, prin oxidare, trece în alt colorant, hemateină ($C_6H_6O_6$), compus cristalin, de culoare verde, cu reflexe metalice care, dizolvat în apă, o colorează roșu închis. Decoctul obținut din **l.d.c.**, în prezența alaunului (→ **piatră acră**), trece în violet, în prezența hidroxidului de calciu (→ **apă de var**), ca și în prezența sărurilor de cupru ($CuSO_4$), (→ **piatră vânătă**) dă un precipitat albastru iar în prezența unor soluții slab acide (ex.: soluții acetice diluate) se colorează în galben. Utilizarea **l.d.c.**, în Țările Române, nu pare a fi mai veche de 2-3 secole. Denumirea materialului trebuie legată de cea a portului Campeche din golful Mexid (→ **băcan**).

LEMN DE FERNABÚC, colorant existent în seva și lemnul unor arbuști din genul Coesalpina care cresc în Antile, America Meridională și India. În compoziția decoctului obținut din acest lemn, intră un compus incolor care, prin oxidare, trece în brazileină ($C_{16}H_{12}O_5$), un colorant organic roșu. Respectivul decoct, în soluții acide (ex.: acetice), virează în galben, în soluții bazice (ex.: leșie), în violet iar cu o soluție de hidroxid de calciu (→ **apă de var**) sau ale sărurilor de cupru (ex.: sulfat de cupru) dă naștere unui precipitat roșu care are sau nu nuanțe violacee. Cu sărurile de fier (ex. „calaican") dă un precipitat violet închis. Sin.: *lemn roșu.*

LEMNIȘOARE, resturi bogate în lignină, provenite din tulpini de

in sau de cânepă, care apar și se separă, prin melițare și scărmănare, din tulpinile plantelor respective, după ce au fost aduse de la „topit" și uscate. Prealabil obținerii fuiorului și preparării mortarului de frescă, **l.** erau îndepărtate cu grijă de către gospodine, respectiv de pictorii medievali români (→ **var cu câlți**). Sin.: *puzdérii.*

LEMN ROȘU, → **lemn de Fernambuc**. În lb. germană: *Rotholz.*

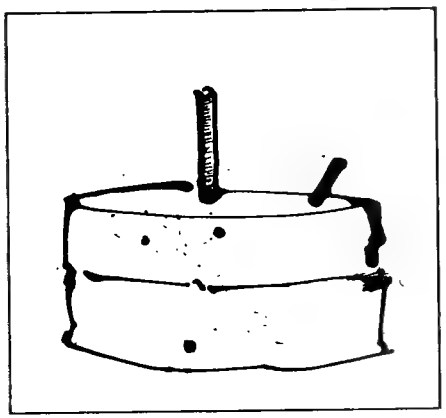
LEMNUL, stanță de lemn, cu secțiune sector de cerc, având sculptate motive florale sau geometrice care se imprimau (la pictura medievală românească) în mortarul proaspăt sau în preparațiile cu care se executau aureolele în relief (→ **cunună**, **coroană ridicată**). Un „lemn" asemănător, dar cu o altă secțiune, era folosit și pentru imprimarea unor motive geometrice sau florale pe fondul unor lucrări de șevalet, în grundul aplicat pe suportul de lemn. Imprimarea motivului se efectua prin lovirea capului opus al **l.** cu un „mai" de dimensiuni reduse sau cu un ciocan de lemn. În lb. latină: *lignun.* Sin.: *lemnul cel săpat.*

LEMNUL CEL SĂPAT, → **lemnul**.

LÉSPEDE, → **agricón**.

LÉSPEDE CU BĂLĂTRÚC, dispozitiv arhaic simplu și rudimentar folosit pentru aducerea la o granulație foarte fină, prin frecare, a unor materiale de cele mai felurite feluri (pigmenți, sare, semințe uscate etc.) (→ **bălătrúc**, **léspede**). Era, de fapt cea mai simplă metodă de măcinare, vechimea ei trebuind a fi amplasată în îndepărtatele timpuri ale preistoriei.

LESPEDE VERDE, pigment argilos, verde-oliv, de tip ocru. Calcinat, se transforma într-un pigment brun-roșcat, ca urmare a trecerii unor compuși ai fierului în oxid roșu (Fe_2O_3) și parțial, în oxid negru (Fe_3O_4). Amestecat cu „alb de var", furniza culoarea standard denumită „prăsină



deschisă". Cu un pigment negru (obținut prin arderea incompletă a cojilor de nucă sau din funingine) se realiza culoarea standard „mavro". **L.v.** intra și în compoziția „proplasmului", alături de un ocru închis, un alb de var (→ **făioara zidului**) și un pigment negru. Termen vechi românesc. Sin.: *ohră verde, prăsină, prasină muscălească, verde al zidului.*

LEȘÍE, → **alisavă**. În lb. latină: *lixiva.*

LEȘIÉR, recipient în care se obținea leșia (→ **alisavă**) prin opărirea cenușii unor vegetale.

LEUȘTEAN, plantă aromată și cu miros pătrunzător *Levisticum officinale L.* folosită în bucătăria românească dar și în boiangeria tradițională (→ **a înverzí**).

LEVKON OXÍ, → **cólor**.

LILIACHÍU, → **drobșór**, lulachi. În lb. bulgară: *lylyak.*

LINĂU, culoare standard, folosită în pictura medievală românească pentru realizarea unor fonduri cenușiu-albăstrui. La *frescă*, era obținut prin amestecarea (proporție: 1:2) a „albului de var" (realizat din pastă de „var stins") cu un pigment obținut din lemn de stejar (→ **cerneală de stejar**), din lemn de tei sau coarne de viță de vie (→ **cerneală de viță**) incomplet ars. La realizarea culorii de fond a unor veșminte, se folosea un **l.** în care proporția de pigment alb era mărită. **L.** era folosit (sub formă de strat intermediar) pentru a se realiza o protecție chimică a verdelui de acetat de cupru (→ **cinghiar**) față de acțiunea alcalină a varului din mortarul de frescă. În acest scop, mai înainte de a se aplica un fond albastru, se aplicau două straturi succesive cu **l.** După aplicarea ultimului strat, se aștepta 2-3 ore, până când apărea pojghița fină de carbonat de calciu pe suprafața mortarului și numai după aceea se aplica „cinghiarul". Uneori, în unele texte tehnice ale erminiilor românești, prin **l.** se înțelegea numai pigmentul negru amintit mai sus.

LINĂU DE CÂMPURI, culoare gri obținută prin amestecarea unui pigment negru (→ **cerneală de stejar**) cu pastă de hidroxid de calciu (→ **alb de var**). Era un „linău" folosit la fondurile cu suprafață mare. **L.d.c.** a fost mult folosit la fondurile cu suprafață mare. **L.d.c.** a fost mult utilizat și mult apreciat datorită nuanțelor delicate, ușor albăstrui, aduse de pigmentul negru respectiv.

LINĂU DESCHIS, culoare realizată cu aceeași pigmenți ca și „linăul de câmpuri" dar în compoziția cărora intra o proporție mai mare de pigment alb.

LINÉL, ulei de in, extras la rece din semințe și nesicativat. În lb. greacă: *elaion tou Linou*; în lb. germană: *Leinöl* (→ **bezír**).

LINGURĂ, ustensilă cu care olarii români de tradiție, turnau suspensia de smalț pe piesa ceramică modelată, decorată, înainte de a fi calcinată a doua oară. Sin.: *lingură pentru ghileală.*

LINGURĂ PENTRU GHILEALĂ, → **lingură**.

LINOCÓPIE, → **ilinocópie**.

LIPITURĂ, material adeziv (→ **amból**, **gulifárbă**). În lb. slavonă: *lepiti.*

LITÁRGĂ, modificație galben-roșietică și cristalină a monoxidului de plumb (PbO), foarte stabilă la acțiunea radiației solare. În pictura românească veche, a fost folosită ca agent de umplere, în compoziția unor paste adezive folosite la auriri, ca și la falsificarea cinabrului (→ **chinovar**, **lambéz**). În olăria tradițională românească, **l.** a fost folosită la realizarea decorației pieselor ceramice. În lb. greacă:

litargiros. Sin.: *murtarsaig, murtarsang, smalț galben-roșcat.*

LITRĂ. 1. Unitate populară de măsură pentru greutăți și capacități. În trecutul mai îndepărtat, a reprezentat cca. a treia parte dintr-un kilogram (0,318 g), respectiv dintr-un litru (0,322 l). **2.** În nord-vestul Transilvaniei, în ultimele secole, ca măsură de capacitate, pentru cereale, **1.** a reprezentat și cca. un dublu decalitru sau o „cofă transilvăneană". **3.** A patra parte dintr-o „ocă" **4.** Recipientul cu respectiva capacitate, care era folosit și la evaluarea cantității de solide sau lichide. În lb. greacă: *litra.*

LIVÁN, → **tamâie**.

LOC DE JOC, spațiul care trebuia lăsat liber, într-un recipient etanșat sau neetanșat în care se efectua o sinteză chimică, o dizolvare, un amestec sau o fierbere, pentru ca, datorită apariției unor gaze sau vapori, a unor spumări sau măriri de volum, generatoare de un surplus de presiune, să nu se înregistreze pierderi de materiale, revărsări, incendii sau alte accidente, datorită debordării conținutului recipientului. În textele tehnice din erminiile și miscelaneele românești, acest **l.d.j.** este corect apreciat, dovedind o lungă și remarcabilă experiență a căror rezultate au fost impecabil reținute, de-a lungul veacurilor, în memoria colectivă. Termen vechi românesc.

LODBĂ, trunchi de copac despicat din care, după o uscare prelungită, se debitau scândurile (→ **blană, lemn**) care, la rândul lor, constituiau materia primă din care se decupau planșele de lemn pe care se pictau icoanele.

LUFĂR, → **alergător**.

LOLACHI, → **drobușor, lulachi**.

LOT, unitate de măsură pentru greutăți, submultiplu al funtului (→ **font**), cu o greutate variabilă în diferite părți ale pământului românesc, în diferitele epoci și împrejurări (ex.: „lotul de Viena: 17,502 g; „lotul de vamă": 16,666 g). **L.** era egal cu o jumătate de uncie, cu patru „dramuri" și cu a treizeci și doua parte dintr-un „font". Plural: lote dar și loți.

LOTÍR, băcan.

LOTÚR, băcan.

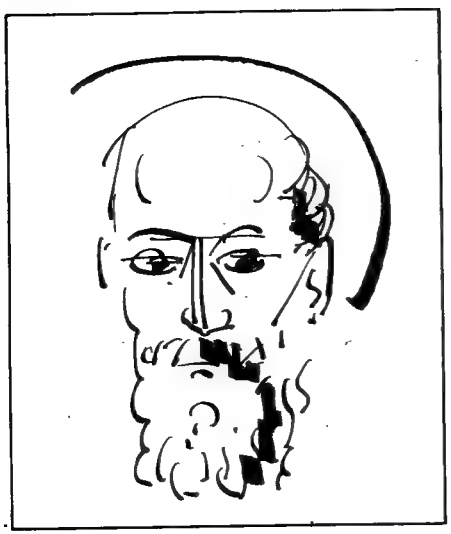
LUCRA CU OU PĂ AUR, a ~, a picta în tempera, pe o foiță de aur sau de argint aplicată (ca fond) pe o lucrare pictată (→ **a lucra cu văpsele de apă și cu ou**). Grundul aplicat era constituit, de obicei, dintr-o emulsie (1:1) de gălbenuș de ou în apă. După uscare, se lucra în tempera (→ **a lucra cu ou pă tencuială uscată**) repetându-se aplicarea culorii, după o bună uscare a primului strat de culoare aplicat. După ce se usca bine și cel de-al doilea strat de culoare, prin zgâriere cu o sculă ascuțită (→ **acul**), se redesenau contururile și se executau motivele florale sau de alt tip pe parcela respectivă (→ **a lucra cu văpseli de apă și cu ou**).

LUCRA CU OU PĂ PÂNZĂ, a lucra în *tempera* pe un suport textil. Deseori, *grundul* era realizat cu un amestec de ipsos, clei, săpun, miere și apă. *Aplicarea*

grundului (2-3 straturi, între două aplicări intercalându-se o uscare liberă) se efectua astfel încât suprafața materialului să devină impermeabilă și netedă. Printr-o *sclivisire* cu „osul" sau printr-o *răzuire* cu un ciob de sticlă, se realiza o *finisare*, după ce grundul fusese uscat satisfăcător. După desenarea portretului (de obicei în „cărbune") sau a compoziției, se lucra cu *culori tempera*, obținute prin amestecarea pigmenților sau coloranților cu o emulsie de gălbenuș de ou în apă (→ **a lucra cu ou pă tencuială uscată**). Aplicarea culorilor se făcea tot cam cum se lucrează în zilele noastre, adică plin și omogen, dar fără modelări. Fiecare culoare (mai ales fondul de culoare) se aplica cel puțin în două straturi.

LUCRA CU VĂPSELI DE ULEI, a ~, a lucra cu culori a căror *liant* este uleiul de in sicativat (→ **văpseli de ulei**). În această tehnică și atunci când se lucra pe pânză, se începea cu întinderea materialului textil pe un șasiu construit din patru stinghii de lemn subțiri și prinderea acestui material în ținte. În cazul în care suportul textil era *mătasea*, fie că se lucra direct pe aceasta, fără a se folosi un grund, fie că se aplicau (cu un cuțit sau cu o spatulă) două straturi succesive (intermediar o uscare sumară) cu o soluție concentrată de clei. Dacă materialul textil este realizat din fire de *in*, de *cânepă*, sau de *bumbac*, după ce se aplicau tot două straturi de grund (o soluție diluată de clei; între aplicarea a două straturi, o uscare liberă), urma aplicarea (tot cu un cuțit lat sau cu o spatulă) a unui strat de culoare de ulei. În final, după o bună uscare, se finisa grundul aplicat prin abraziune cu piatră ponce și apă. Desenarea portretului sau a scenei se făcea fie cu „carbune" fie cu „ipsos", după cum culoarea grundului aplicat era deschisă sau închisă. Atunci când, pentru decorarea pereților *bisericilor de lemn* s-a lucrat pe pânză care urma sa fie lipită pe pereți, se folosea grund, în majoritatea covârșitoare a cazurilor. Suportul textil era realizat cu fire de cânepă (cel mai frecvent), dar și cu fire de in (mult mai rar) sau bumbac (foarte rar). Uneori întâi se picta și apoi era poziționat și lipit suportul textil. Alteori s-a pictat după ce mai întâi pânza a fost fixată pe perete. În ultimele secole, amestecarea culorilor s-a făcut pe o paletă de lemn (→ **palitră**). Atunci când era necesar, se micșora viscozitatea culorilor de ulei cu puțin „neft". Din această cauză, dacă se aplica numai un strat cu o asemenea culoare, diluată cu respectivul solvent petrolier, aceasta era mată. Pictorii mai aplicau cel puțin un strat pentru a-și recăpăta strălucirea. Pictorii mai aplicau cel puțin un strat pentru a-și recăpăta strălucirea. Pictarea propriu-zisă începea cu executarea parcelelor umbrite. Apoi se aplicau „lamélele", avându-se grijă să nu apară suprapuneri. Pentru fiecare culoare (sau chiar

detaliu) se folosea, adesea, o altă pensulă, cu o formă și o mărime corespunzătoare necesităților (→ **condei**). Uneori, după uscarea stratului pictural, s-a efectuat o vernisare, alteori nu s-a vernisat (→ **vernichíu**). În cazul în care s-a lucrat cu ulei tempera, spălarea se făcea cu apă curată (→ **condei**). La *prepararea culorilor*, pigmenții erau, mai întâi, „frecați" cu apă, până erau aduși la o granulație corespunzătoare. După o uscare îngrijită, se repeta „frecarea", de



data aceasta încorporantul fiind uleiul de in „crud" (în cazul în care se pregăteau culori de ulei), nesicativat. Datorită faptului că ceruza este un pigment cu o acțiune sicativantă pronunțată, la „frecarea" ei se folosea ulei de nucă, în locul uleiului de in. În final, culorile erau introduse în recipienți mici (borcane, cutii) unde erau conservate un timp, nefiind utilizate imediat după preparare, spre deosebire de cum se lucra la tempera (→ **a lucra cu văpseli de apă și cu ou**). Se considera că puteau fi folosite și atunci când, pe suprafața lor, apărea o pojghiță, rezultatul polimerizării puternice a uleiului din straturile aflate la suprafața materialului. Când se începea să se lucreze cu culorile de ulei astfel preparate, se ridica un colț al pojghiței respective și se preleva cantitatea de material necesară, depunând-o pe paletă (→ **palitră**). După aceea, se reașeza pojghița îndepărtată provizoriu pentru ca, pe timpul conservării culorii, să se diminueze la maximum continuarea polimerizării uleiului, în întreaga masă a materialului, respectiv alterarea altei cantități de culoare. *Spălarea pensulelor* cu care se picta, în cazul în care se lucra cu culori de ulei, se făcea cu ulei de in nesicativat (→ **bezír**, **condei**) și, în continuare, cu leșie (→ **alisavă**), apoi cu apă. Recipientul metalic în care se efectua spălarea pensulelor, avea două compartimente. În primul se punea agentul de spălare curat (ulei de in, respectiv leșie), în celălalt se colecta, după presarea cu unghia a perilor pensulei, lichidul de spălare extras.

LUCRA CU VĂPSELI DE APĂ ȘI CU OU, **a ~**, a lucra în tehnica *tempera*. Tehnica respectivă a oferit pictorilor medievali cunoscutele avantaje (putere de acoperire bună, prospețime și matitate interesantă a tonurilor, rezistență remarcabilă în timp, fără îngălbenire) și mai ales, o

rezistență în medii care nu erau prea umede. Pentru a proteja lucrările expuse și în medii mai umede, ca și în Occidentul medieval și la Athos, pictorii români au recurs adesea și la vernisare (→ **vernichíu**). Spre deosebire, însă, de colegii lor de har occidentali, pictorii români au rămas credincioși tehnicii tempera (în pictura pe panouri de lemn) nu numai până în secolele XIV-XV ci până la sfârșitul evului mediu românesc. *Vernisarea* care s-a practicat în Țările Române nu poate fi apreciată ca identică practicii vest-europene a epocii lui Cennini, când mai întâi se picta în tempera și apoi se aplica un glasiu în ulei, deși, în ambele cazuri, straturile finale aplicate aveau practic același rol protector. *Pigmenții* folosiți la tempera, pentru a fi aduși la granulația necesară, erau mai întâi „frecați" cu apă, în mojare rudimentare (→ **agricón**) și, apoi, se uscau la umbră. În această stare uscată erau *conservați* în cutii, borcănașe sau recipienți etanșați cu grijă. Atunci când se începea lucrul, se preleva din recipienții respectivi cantitatea de pigment necesară și se amesteca împreună cu o cantitate corespunzătoare de emulsie de gălbenuș de ou în apă (→ **a lucra cu ou pă aur**, **a lucra cu ou pă tencuială uscată**). În anotimpul călduros, *diluarea* emulsiei de gălbenuș se făcea cu oțet, pentru a se diminua la maximum fenomenele de biodegradare. În cazul în care grundul lucrării conținea ipsos și era deci de un alb prea puternic, se aplicau 2-3 straturi succesive cu o aceeași culoare, între aplicările a două straturi succesive introducându-se o bună uscare.

LUCRA PĂ PÂNZĂ CU ULEI, **a ~**, pictarea pe un material textil cu *culori de ulei*. După ce materialul textil (suportul) era bine întins pe șasiul simplu de lemn, și dacă acest material era *mătasea*, se și începea executarea desenului, urmată de pictarea propriu-zisă. Au fost și cazuri în care s-a lucrat cu un *grund* constituit din două straturi realizate cu o soluție concentrată de clei. Atunci când s-a pictat pe *in*, pe *bumbac* sau pe *cânepă*, s-a aplicat un grund (→ **grund**, **a lucra cu văpseli de ulei**). Pentru prepararea și păstrarea pigmenților și culorilor: → **a lucra cu văpseli de ulei**. *Desenarea* se făcea cu „cărbune" sau cu o bucată de ipsos. Obținerea nuanțelor dorite se realiza pe paletă (→ **palitră**) sau într-un recipient special (→ **ahidávă**) adeseori adăugându-se și puțin „neft", pentru a se mări fluiditatea culorilor și pentru a se ușura depunerea lor pe pânză. Mai întâi se aplicau culorile mai închise, apoi fondul parcelelor luminate și, în final, „întăririle" acestora din urmă. Se evitau cu grijă suprapunerile marginilor straturilor diferite. După o bună uscare (min. o lună) lucrarea era așezată orizontal și se efectua, eventual o *vernisare*. Referitor la folosirea, tipul și spălarea pensulelor:

→ **condei, a lucra cu văpseli de ulei**.

LUFĂR, → **alergător**.

LULACHI, **1.** → **drobșor**. **2.** Culoarea (mai deschisă sau mai închisă) realizată cu un amestec de „anglirod" și pigmenți albi și negri, în pictura tradițională românească. **3.** Colorant folosit la vopsirea firelor și pieselor textile (în albastru), în prezența alaunului (→ **piatră acră**), a leșiei (→ **alisavă**), a „usucului", a borșului sau a zerului. Aceeași culoare se obținea cu **l.** și în prezența decoctului de scoarță de arin, măcan, ștevie sau „lemn cânesc" Sin.: *liliachiu, lolachiu, piatră albastră, piatră de albastru, piatră de brâie, piatră de fole, vineață*.

LULACHÍU, → **drobșor, lulách**i.

LUNĂ, motiv ornamental străvechi, frecvent folosit (cel mai adesea însoțit de „soare"), în arta populară românească în pictura pe sticlă, pe panouri de lemn și murală, în sculptura lemnului (furci, bâte, troițe, ancadramente de porți, uși, ferestre pe culmea casei tradiționale românești, la piesele textile și de îmbrăcăminte, la cele ceramice etc. Totdeauna motivul **l.** este figurat sub formă de „lună nouă". Uneori, profilul acesteia este suprapus peste cel al „lunii pline", restul astrului fiind figurat cu o culoare mai întunecată. „Coarnele de consacrare" ale „lunii noi" aveau funcții de apărare și de protejare, în riturile funerare, agrare și domestice de altă dată. În cele mai multe cazuri, **l.** apare înzestrată cu elemente antropomorfe (ochi, gură, nas, sprâncene etc.). **L.** apărea și în heraldica a trei mari provincii istorice românești (Muntenia, Moldova și Transilvania). În lb. latină: *luna*.

LUNGOARE, → **asudul calului**.

LUSTRU, → **gintăriu**. Termenul a mai fost folosit și pentru a indica un material periculogen. În lb. italiană: *lustro*.

LUSTRU PENTRU CARÂTE, lac aplicat pe suprafața decorată a unor vehicule (căruțe, calești, trăsuri etc.). În compoziția unora dintre aceste lacuri intrau uleiul de in (→ **bezir**), colofoniul (→ **ceam-sacâz**), puțină terebentină (→ **anómi**), pulbere fină de sticlă și mult mai puțină pulbere de chihlimbar (→ **chelembar**). Prin încălzirea tuturor acestor ingrediente, într-un vas ceramic nou, nefolosit, se realiza un lac cu o compoziție omogenă care se aplica prin pensulare.

LUT, material argilos natural provenit din silicați eruptivi, prin dezagregarea acestora sub influența agenților atmosferici. Zăcămintele respective de argile sunt foarte răspândite și au fost depuse fie de vânturi, fie de ape curgătoare. Dioxidul de siliciu (SiO_2) și trioxidul de aluminiu (Al_2O_3) sunt principalii componenți chimici ai **l.**, alături de cantități mai mici de compuși ai fierului, manganului și a altor metale care, adesea, îi influențează culoarea. **L.** a fost folosit ca principală materie primă în ceramica tradițională românească și la fabricarea cărămizilor, țiglelor, olanelor și a unor

recipienți în care se realizau sinteze de pigmenți (→ **chinăvări, alb de icoane**) sau se obțineau alte materiale necesare picturii, prin amestecarea și încălzirea unor componenți de rețetă precis dozați (ex.: la prepararea unor verniuri). A mai fost folosit și la etanșarea unor cuptoare de calcinare (→ **arderea gipsului, arderea varului**) și a unor recipienți (ceramici sau metalici) în care se realizau sinteze (→ **chinăvări, alb de icoane**) sau se obțineau unele materiale necesare picturii sau altor îndeletniciri tehnico-artistice, în scopul diminuării pierderii de reactanți sau alți componenți volatili sau chiar a materialului care se prepara. În același timp, în multe dintre cazurile respective, se diminua astfel și riscul apariției unor incendii, dacă se lucra cu foc deschis și apăreau vapori inflamabili, dar și riscul modificării, într-un sens neconvenabil, a caracteristicilor tehnice a materialului preparat. Această argilă impurificată cu compuși ai fierului și nisip este plastică, adică formează cu apa o masă vâscoasă și plastică. Plasticitatea respectivă apare ca urmare a introducerii apei (moleculă polară) între particulele cristaline ale oxizilor siliciului și aluminiului. Drept urmare, acestea pot aluneca între ele atunci când apare o presiune oricât de mică. Masa plastică apărută, după ce este modelată, își păstrează forma. După uscare, volumul piesei ceramice se diminuează, în funcție de cantitatea de nisip pe care o conține materialul. Referitor la modul de *condiționare* a **l.** în olăria tradițională românească, a se vedea **dospire, accepțiunea 2**. Produsele ceramice realizate cu **l.** dobândeau caracteristici tehnice a căror valori variau în funcție de compoziția materiei prime folosite dar și de temperatura și durata calcinării (→ **cuptor de oale**). În lb. latină: *lutum*. Sin.: *lut galben* și *pământ galben*.

LUTĂRIE, zăcământul și groapa din care se extrăgea lutul folosit de olari.

LUT GALBEN, → **lut**.

M

MAC BUN, planta *Papaver somniferum L.* A fost folosită în boinageria tradițională românească la obținerea culorii verde-varză (→ **a înverzí**) și în farmacia tradițională. Sin.: *mac de grădină.*

MAC DE GRĂDINĂ, → **mac bun.**

MACERÁRE, acțiunea de a menține un anumit material solid natural în contact mai mult sau mai puțin îndelungat, cu un lichid de o anumită compoziție, în scopul trecerii în soluție sau descompunerii unor anumiți componenți, pentru ca extracția și posibilitatea de acționare a acelora care prezintă interes să fie ușurată.

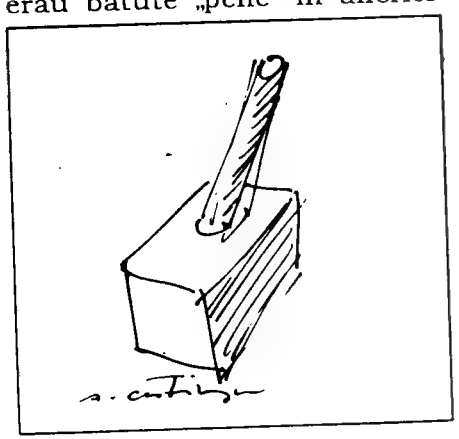
MADÉM. 1. Minereu metalifer cules din natura înconjurătoare. **2.** Metal. În această accepțiune apare în unele catagrafii mănăstirești din Oltenia, indicând că o parte a piesei era metalică. **3.** Uneori a fost folosit și pentru a indica un aliaj al cuprului cu nichelul, aliaj care imita argintul.

MADRAGORE, planta *Capsella pastoris L.* denumită popular „Traista ciobanului". Decoctul tulpinei și frunzele acestei plante intra în compoziția unor materiale folosite în pictură și boiangerie.

MAHALAOA, unealtă confecționată dintr-o bucată de scândură lungă de cca. 1 m, cu care se începea nivelarea mortarului aplicat pe zid.

MAIANUL, → **drișcă**. În lb. greacă: *malan.*

MAIU, sculă de lemn, realizată dintr-o esență „tare" (fag, stejar etc.), având diferite forme și mărimi, folosit la bătut, nivelat sau introdus. Cu maiuri specifice ca formă și greutate, olarii români de tradiție prelucrau argila (pe care ulterior, o foloseau la modelarea unor piese ceramice) sau erau bătute „pene" în diferite



activități (**dulgherie**; șindrilit, extragerea **uleiului** cu teascuri etc.). **M.** folosit de tăietorii de lemne de **pădure** era și este realizat din **rădăcină** de carpen, după ce **aceasta** a fost uscată min. 4 ani. **El avea** un diametru de 12-15 **cm, o** lungime de 40-45 cm, **iar ambele** capete (cu diametru **ceva mai** mic decât mijlocul) erau **prinse** și întărite cu câte o verigă **de fier** lat (lățime: 1 cm). În lb. **latină:** *maleus.*

MĂLÁIE, **detalii** în relief, realizate din **cărămidă**, amplasate în partea **inferioară** a cuptorului olarului de **tradiție** vâlceană. În **m.** se așezau **lemnele** de ars. Șanțul realizat **cu m.** avea, la capete, două **orificii** prin care se introducea **combustibilul.** Înălțimea **m. era de** cca. 30 cm. Uneori era **împărțită** în două jumătăți de **un** șanț (→ **strigoi**), care făcea **legătura** între „gurile de foc". În jurul **m. se** realiza un șanț circular (→ **sclip**). Regionalism sud-transilvănean. Sin.: *temei, vatră.*

MĂLANUL, → **drișcă**.

MALARINĂ, bardă de dimensiuni mărite, **folosită** la curățatul crengilor (→ **a cepí**) de pe copacii doborâți în pădure. Sin.: *manalină, manolină, morocul.*

MALAXOR, utilaj simplu din dotația olarilor de tradiție români, folosit, în secolul XX la condiționarea (→ **a dospí** (**2**)) lutului. Sin.: *zdrobitor.*

MĂLDĂRÍT, tencuit (→ **a murui**). Regionalism din Crișana.

MALDOR, → **cășúlă**.

MĂLÍN, arbustul *Prunus padus L.* În boiangeria tradițională românească, decoctul obținut din ramurile tinere de **m.** era folosit la colorarea firelor și materialelor textile în negru (→ **a înnegrí**). Din scoarța lui se prepara un medicament, fructul său fiind utilizat, de asemenea, în medicina populară. Sin.: *mălină.*

MALTÂR, → **cășúlă**. Regionalism.

MĂLTAR, → **maltár**.

MALTÓR, mortar care servea ca masă de prindere a pietrelor temeliei casei tradiționale și a fundațiilor bisericilor construite din lemn. Avea aproximativ compoziția următoare: 2 p.g. nisip, la 1 p.g. pastă de hidroxid de calciu (→ **var stins**) și era preparat cu puțin timp înaintea folosirii lui (Hațeg, Mărginimea Sibiului etc.). Sin.: *maltár, văcălăș.*

MANDRAGÓRĂ, mătrăgună (*Atropa beladona L.*), plantă erbacee otrăvitoare.

MANGAL DE FIER, vas metalic în care se introduceau și se ardeau cărbuni (de obicei de lemn). Era utilizat, în anotimpul rece, pentru încălzirea unor persoane care lucrau în aer liber. Se mai folosea, însă și la încălzirea unor piese de porțelan sau sticlă, mai înainte de a fi aurite, ca și a „clondirelor" în care se preparau unele verniuri (→ **vernic de rachiu**).

MANOLÍNĂ, → **malarină**.

MÂNĂ, **1.** Termenul a fost utilizat și pentru a se indica aplicarea unui strat cu un material peliculogen (lac, vopsea, verniu,

clei etc.) sau o aplicare unică a unui impregnant (ex.: ulei de in) **2.** Motiv decorativ străvechi, mai rar, apărut în arta populară românească, la scoarțe, broderii, sculptură sau chiar pictură. Cel mai adesea era figurată deschisă (similar cu multimilenarele imagini din pictura rupestră din Tassili, Spania sau Franța), uneori apărând însă, și ca un pieptene cu dinți puțini.

MĂR DULCE, pomul din familia *Malus domestica L.* cultivat în gospodăria țărănească românească din timpuri imemoriale, pentru fructele sale. Acestea se coc devreme și sunt dulci. Decoctul de coajă de **m.d.** este folosit în boiangeria tradițională românească la vopsirea în roșu a materialelor textile (→ **a roși**). În lb. latină: *melus*.

MARMAZÍU, de culoare viorie. Termen folosit în boiangeria populară românească.

MĂR MISTREȚ, o specie de măr domestic altoit care, însă, producea fructe care nu erau nici prea dulci și nici prea acre. Decoctul obținut din scoarța de **m.m.** era folosit în boiangeria tradițională românească la vopsirea în verde a firelor și materialelor textile (→ **a înverzí**).

MARMURĂ, rocă naturală formată din carbonat de calciu cristalizat ($CaCO_3 \cdot 7H_2O$). Praful fin de **m.** era utilizat uneori ca pigment alb sau ca agent de umplere în unele mortare, preparații, grunduri sau materiale adezive necesare aurirlor. În lb. latină: *marmor*. Sin.: *parín*.

MĂR PĂDUREȚ, arborele *Malus sylvestris L.*, măr sălbatic, cu fructe mici și astringente. Cu un decoct de coajă de **m.p.** se realizau unele tipuri de cerneală de scris (→ **cerneală**).

MASĂ DE ÎNGĂURIT, dispozitiv, asemănător cu o masă, folosit de lucrătorii țărani care confecționează fluierile. De obicei, era confecționată din lemn.

MASSICÓT, modificație alotropică *beta* a monoxidului de plumb, cu o compoziție chimică (PbO) similară cu cea a litargei (→ **litargă**), de culoare galbenă, cunoscut încă din antichitate. Intra în compoziția unor mase adezive folosite la aurire – ca agent de umplere și creator de fond de culoare dar și ca sicativant – alături de alte ingrediente. Sin.: *smalț galben, sulighen, ulighen*.

MASTÍC. **1.** Colofoniu, săcâz (→ **ceam sacâz**). **2.** Rășină recoltată de pe arbustul *Pistacis lentiocus L.*, care crește în Africa și în Orientul Apropiat. Este transparentă și cu culoare care variază de la galben-pai până la verzui. Are un gust amar și devine o masă elastică atunci când este mestecat în gură, în timp ce sandaracul se pulverizează și rămâne ca atare. Spărtura sa este sticloasă și concoidală. Are o densitate de 1,04 - 1,07 și un punct de topire de 100° - 120°C. **M.** a fost folosit, în evul mediu românesc la realizarea unor verniuri. Acestea erau nu numai transparente ci și elastice. **3.** Mult mai rar, termenul a fost folosit și pentru a se indica un material cu

care se lipea foița de aur, la auriri (→ **a aurí**). În lb. greacă: *mastihi*. Sin.: *mastícă, mastíh, mastíx, mastíx de Chios*.

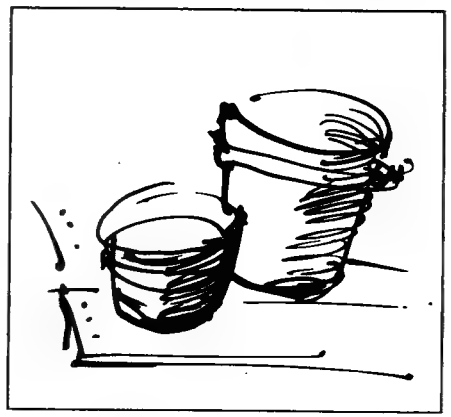
MASTÍCĂ, → **mastíc**.

MASTÍX, → **mastíc**.

MASTÍX DE CHIOS, → **mastíc**.

MASTRAHAT, → **hostochínă**.

MĂSURĂ. **1.** Vas de lemn cu capacitatea de o oca (→ **ocá**). **2.** Înălțimea capului, luată ca unitate de măsură (→ **canon**) de către pictori, la stabilirea proporțiilor corpului omenesc. În general, în aria românească, a fost utilizat canonul bizantin al proporțiilor corpului omenesc, canon puternic influențat de cel indian și nu de cele europene. Luată ca unitate înălțimea feței omenești, calota craniană reprezenta cam o treime, ca și gâtul și laba piciorului. De la gât la piept,



de la piept până la ombilic și de la ombilic până la pubis era distanță de o „măsură", adică o înălțime a feței omenești, etc. În întregime, corpul avea 9 1/3 măsuri. **3.** Șablon folosit la amplasarea orificiilor pentru modulat, la confecționarea fluierilor.

MÂȘCOAIE, catâr femelă. Din perii **m.** se realizau pensule (→ **condei**). Masculin: mâșcoi.

MĂȚĂȚÍCĂ, bucăți mici de piatră de var rezultate din spargerea pietrei de var (→ **var**) cu care se alimenta cuptorul de var. Regionalism.

MAT, peliculă protectoare aplicată pe suprafețe metalice (aur și mai ales, argint) pentru a le proteja contra agenților atmosferici sau pentru a le îmbunătăți prezentarea. Un asemenea **m.** era constituit dintr-o soluție coloidală de clei de morun, filtrată printr-un material textil, în care se adăuga puțin șofran și pulbere fină de smirnă. După amestecarea componenților de rețetă, amestecul se fierbea, la foc domol sau în baie de apă, adăugându-se și câteva picături dintr-un balsam (plastifiant). Acest **m.** era interesant, îndeosebi, în cazul „ferecăturilor" sau fondurilor cu foiță de argint (protecție contra agenților agresivi externi, îndeosebi gazele sulfuroase și imitarea aurului). **M.** se aplica în strat subțire (un singur strat) pe suprafața metalică (îngrijit curățită), cu o pensulă moale, cu diametru mic și perii lungi. Restul nefolosit de **m.** era păstrat acoperit și, mai înainte de a fi folosit la altă lucrare, era încălzit pe baie de apă.

MĂTĂRÍE, → **antivol**.

MĂTĂUZ. **1.** Sculă formată dintr-o bucată de cârpă înfășurată la capătul unui băț. Era

folosită la executarea unor ornamente mai groase, în olăria tradițională din unele regiuni românești (ex.: jud. Dolj). **2.** Pensulă groasă folosită de olarii de tradiție români la aplicarea și uniformizarea peliculei de smalț aplicată pe piesele ceramice, mai înainte de a fi „arse" a doua oară. Regionalism sud-transilvănean. În lb. polonă: *motovaz*.

MATERIILE. În afara sensului în care este curent folosit termenul, el a mai fost utilizat de către pictorii medievali români și pentru a se indica unele materiale solide care urmau să fie dizolvate sau separate, pe baza diferenței de densitate, în partea inferioară a unui recipient în care se realiza un material interesant pentru pictură (→ **cârmâz**, **vernic de ulei**).

MAVRÁ. Culoare standard verzui-închis, obținută dintr-un amestec de „verde de cupru" (→ **lespede verde**) și un pigment negru obținut fie prin arderea incompletă a cojilor de nucă, fie realizat – sub formă de negru de fum – prin arderea incompletă a altor materiale organice. Proporția de pigment negru introdus era mai mică decât cea de pigment verde. Sin.: *mavrá amestecată*.

MAVRÁ AMESTECATĂ, → **mavrá**.

MAVRÁ ÎNCHISĂ, culoare negru-verzui obținută dintr-un amestec de verde de cupru (→ **lespede verde**) și pigmentul negru (→ **mavrá**), ultimul fiind introdus într-o proporție mai mare decât primul. Sin.: *mavró*.

MAVRÓ, → **mavrá închisă**.

MAVROAGNA, culoare neagră realizată cu un pigment negru, neamestecat cu alt pigment.

MAVRÓ OXÍ, culoare negru-închis sau negru-violet. În pictura medievală românească, era utilizată la trasarea contururilor și la întărirea nuanței la suprafețele umbrite ale lucrării, îndeosebi la frescă. Sin.: *oxíu firesc*, *oxíu închis*, *oxíu negricios*.

MAVRÓ SUBȚIRE, culoare neagră (→ **mavró oxí**), mai diluată.

MEHENGÍU, piatră dură specială folosită la testarea aurului. În lb. turcă: *mehenk*.

MEL, măr.

MELC, → **cobélc**, **a aurí**, **nare**.

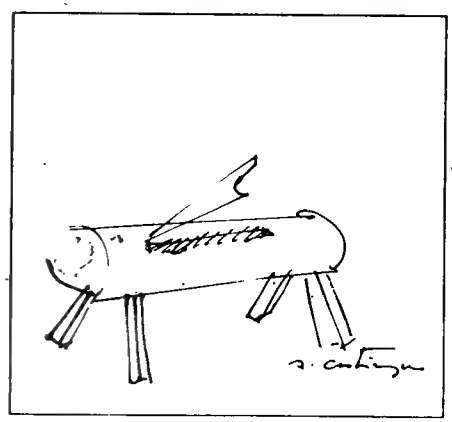
MELCII OCHILOR, → **bucile ochilor**.

MÉLCIU, → **cobélc**.

MELIȚÁ, a ~, operația de zdrobire a părții lemnoase din tulpinele unor plante textile (in și cânepă), în scopul pregătirii separării, prin pieptănare, a acestei părți (→ **puzderii**) de partea textilă interesantă (→ **fuior**). *Etapele* melițatului erau: introducerea sub cuțitul meliței a snopului de tulpini de plantă textilă, frângerea lor prin lovituri repetate cu „cuțitul" utilajului și scuturarea viguroasă a materialului (îndepărtarea prin cădere, a „puzderiei" mărunte). Urma o melițare la un alt utilaj similar (→ **meliță mică**) în care se realiza o finisare și înmuierea firelor precum și o continuare a îndepărtării „puzderiilor"). În continuare, se efectua o periere (cu piepteni folosiți la finisarea lânei) și o îndepărtare a firelor scurte, cu un

alt dispozitiv (→ **hecélă**). În acesta, se obțineau *câlții*, restul constituind *fuiorul*. Anterior operației melițării, s-a folosit o *altă metodă* mai rudimentară care a fost semnalată ca fiind folosită până în secolul XIX. Tulpinele plantelor „topite" și uscate erau bătute cu un fel de sabie realizată dintr-o esență „tare" de lemn (→ **năbonic**). După această operație urma o periere (→ **drâglu**) corespunzătoare separării a patru categorii de materiale (→ **cânepă**).

MÉLIȚĂ, dispozitiv cu care se realiza operația de melițare a plantelor textile (→ **a melițá**). **M.** avea în componența sa: „picioarele" (2-4 bucăți) cu care se sprijinea pe sol, capul propriu zis („trupul") (→ **grindei**) și 1-2 lame metalice („bătătorul") (→ **cuțit (1)**) cu care se efectua zdrobirea



snopului de tulpini care era prelucrat. Sunt cunoscute mai multe tipuri de **m.** folosite: meliță *simplă*, acționată de un singur operator și *dublă*, acționată de doi operatori. După *forma cuțitului*, se deosebesc melița cu tăișul cuțitului drept și altele la care piesa respectivă avea dinți ascuțiți. Din punctul de vedere al *sprijinelor*, au fost remarcate dispozitive cu unul dintre capete sprijinit pe un par al gardului sau pe un perete, altele cu *picioarele fixe*, înfipte în pământ, altele cu *picioarele* realizate *din crengi* și, în sfârșit, un alt tip cu *picioarele de diferite forme*. Din punctul de vedere al *mobilității* deosebim dispozitive fixe sau mobile. Sin.: *zdrobitorul*.

MEMBRANĂ, → **coajnic**. Termen folosit intens în manuscrisele din secolul XIX. În lb. greacă: *membrana*. Sin.: *memvrană*.

MEMVRANĂ, → **coajnic**. Termen folosit mult în manuscrisele din secolul XVIII.

MERCURIGHENT, → **argint viu**.

MERCURIEM, → **argint viu**.

MERCURIOM, → **argint viu**.

MERCURIUM, → **argint viu**.

MESĂLĂU, unealtă, folosită de olarii de tradiție, cu care se tăiau (se desprindeau) vasele modelate de pe „roata" olarului. Era confecționat dintr-o sârmă care, la capete, avea câte un mâner învelit în blană.

MESTEACĂN, arborele *Betula verrucosa L.* Decoctul din frunzele sale verzi-cenușii sau din scoarța sa albă (simplu sau amestecat cu decoctul obținut din „bumbișor") a fost folosit în boiangeria tradițională românească, la colorarea în galben (→ **a gălbení**) a lânei, cânepii și inului. Decoctul din coajă de mesteacăn a fost utilizat și la fabricarea unei cerneli (→ **cerneală de coajă de**

mesteacăn). În lb. latină: *mastichinus*.

MEȘÍNĂ, → **erhá**. Termenul a fost folosit mai mult în legătură cu pieile de capră și de oaie. În lb. turcă: *meșin*.

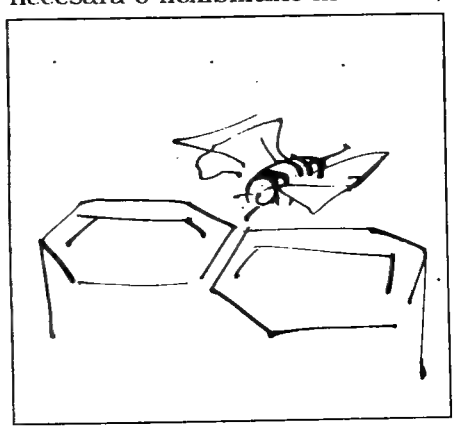
MEZDRÉ, → **cuțitoaie**, **mezdreá**. Regionalism transilvănean.

MEZDREÁ, → **cuțitoaie**. Se referă, îndeosebi, la ustensila cu care olarii de tradiție români, în cursul condiționării lutului, îl tăiau felii, pentru a-l curăța de impurități.

MEZDRELĂ, → **cuțitoaie**.

MEZDRÍT, operația de tăiere a lutului cu „mezdreaua" în felii, pentru a depista și elimina mai ușor impuritățile din lutul brut, în timpul condiționării acestuia pentru a putea fi folosit la modelat, în olăria tradițională românească.

MIARE, miere de albine. A fost folosită ca agent plastifiant la unele grunduri folosite la pictura pe suport din pânză (→ **grund**), adică acolo unde, datorită suportului stratului pictural, era necesară o flexibilitate mai mare,



pentru a se evita desprinderile sau fracturările de strat. Trebuie remarcat faptul că, în aria românească, în acest scop, nu avem cunoștință să se fi folosit gama largă de sucuri vegetale de care amintesc manuscrisele tehnice medievale apusene și orientale că erau folosite în acele vremuri și părți ale lumii. De asemenea, nu au fost semnalate cazuri în care **m.** să fi fost introdusă, ca aglutinat, în compoziția unor culori. A fost folosită și ca încorporant al unor pigmenți, atunci când erau aduși la o granulație foarte fină (→ **aur**, **a aurí**). În lb. latină: *mel*.

MICSTUÍT. **1.** Stare în care se află un corp solid adus la o granulație mică, prin „frecare". **2.** Starea unor cărbuni incandescenți, parțial trecuți în cenușă. Sin.: *mixtuit*.

MIERIALĂ, pigment de culoare albastră care se introduce în var, pentru a-i accentua culoarea albă. Regionalism din Crișana.

MIEZURĂ, lână de calitate inferioară. Regionalism nord-transilvănean.

MIGMATE, mortar, folosit în zidărie și realizat prin amestecarea unui liant, a prafului de cărămidă, a unui agregat foarte fin și a apei. Sin.: *migmă*.

MIGMĂ, → **migmáte**.

MINĂU, → **lambéz**. În lb. latină: *minium*.

MINĂU DE CHINOVÁR, culoare obținută prin amestecarea oxidului de calciu (CaO), foarte fin mărunțit, cu cinabru. Era o culoare folosită la frescă.

MÍNIU, → **lambéz**, **minău**.

MINĂU DE PLUMB, → **lambéz**, **minău**.

MÍNIU DE PLUMB, → **lămbéz**, **minău**.

MÍNIUM, → **lambéz**.

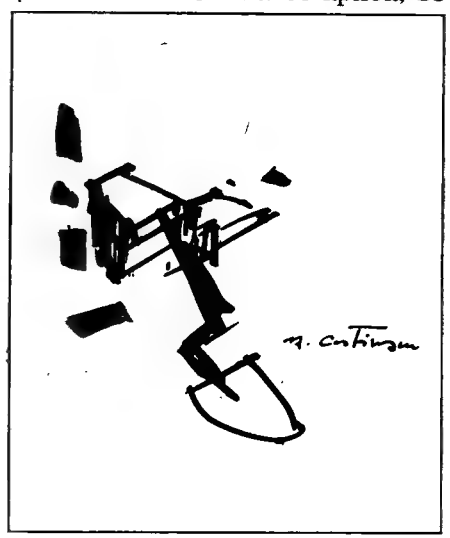
MIROSERÍE, → **miros**.

MIRSÍNĂ, mirt (*Myrtus communis L.*), arbust cu flori mici, albe și cu un miros specific. Din lemnul său, printr-o ardere incompletă, ca și la Athos, pictorii români de altădată și-au realizat, uneori, „cărbunii" de desenat (→ **cărbune**). Sin.: *stacti*.

MISTIÓN, → **amból**. Masă adezivă folosită de pictorii români de tradiție la auriri. Se prepara, de obicei, din ulei de in (→ **bezír**) în care se introduceau agenți de umplere și sicativare, pigmenți. În lb. latină: *mistion*.

MISTRIA CEA CU MÂNUȘE, → **mistríe**.

MISTRÍE, sculă metalică, plată, de formă triunghiulară, subțire, cu vârful anterior rotunjit și cu mâner. Cu **m.** se aplică, se



întinde și se netezește mortarul pus în operă (ca masă de prindere sau ca tencuială), în cursul zidirii. În lb. greacă: *mistri*.

MISTUÍT. În afară de sensul curent (aliment prelucrat de organism pentru a fi asimilabil), în limbajul tehnic românesc vechi, termenul mai era folosit și pentru a se indica următoarele stări ale unor anumite materiale: **1.** fermentat și putrezit (la unele materiale organice) și **2.** consumat (referitor la cărbunii arși).

MITOCOSÍ, **a ~**, a amesteca intim componenții unui anumit material.

MIXIÓN, → **amból**.

MIXTIÓN, → **amból**.

MIXTUIT, → **micstuit**.

MIXTÚRĂ, → **amból**.

MNER, → **drobușor**. Regionalism, centrul de iconari (sticlă) de la Gherla.

MNIERÍU, de culoare albastru închis. Regionalism.

MOALE. În afară de sensul în care este curent utilizat (cu referire la starea de rigiditate a unui anumit material) termenul a mai fost folosit și pentru a se indica prezentarea unei soluții sau a unui amestec de mai mulți componenți (solubili unul în altul sau numai miscibili), în care unul dintre aceștia (cel activ) a fost introdus într-o cantitate prea mică, materialul respectiv devenind prea diluat și neinteresant într-o anumită tehnologie. Astfel, un „ipsos moale" era un material în care s-a introdus prea multă apă, cu ocazia hidratării sulfatului de calciu anhidru. Acesta,

după hidratare („întărire"), conducea la un material solid cu pori numeroși, nesatisfăcător, atunci când se realiza un suport al unui strat pictural, în pictura murală executată în tehnica secco sau în cea pe panouri de lemn.

MOHOROȚÍ, a ~, operația de colorare în vioriu, în boiangeria tradițională românească. Regionalism moldovean și bucovinean.

MOJÍLĂ, grămadă (movilă) realizată cu argilă (→ **lut**) adusă din carieră de către olarii români de tradiție. În **m.** lutul era puternic și îndelungat bătut cu maiul, pentru a se îndepărta aerul inclus în material (→ **dospíre (2)**). În lb. slavă veche: *mogyla*. Sin.: *movilă*.

MORDÁNT. 1. Compus chimic (sau un amestec de mai mulți compuți chimici) folosit, în vopsitorie, pentru „fixarea" unor coloranți pe fibre sau pe produse textile. **2.** Masă adezivă folosită la auriri (→ **a aurí**), în pictura tradițională românească (lucrări murale interioare sau exterioare). O rețetă tipică de **m.** folosit la auriri a fost următoarea: ceruză (→ **alb de icoane**) 30 p.g. acetat de cupru (→ **cinghiar**) 1 p.g. și ulei de in (puternic sicativat și cu viscozitate mare) 49 p.g. Acest **m.** se prepara imediat înainte de a fi utilizat, amestecând componenții solizi (aduși la o granulație foarte fină) cu uleiul de in, de curând sicativat. Se prepara numai o cantitate care putea fi folosită într-un termen de 3-4 ore. Amestecarea componenților de rețetă se făcea cu degetul. Se lucra conform unei tehnici străvechi. Mai întâi se aplica un strat subțire de masă adezivă. Apoi, timp de 3 zile, aceasta era lăsată să se zvinte bine. În acest timp, sub acțiunea pigmenților sicativanți din rețetă, se continua acțiunea de polimerizare a uleiului de in, stratul aplicat devenind din ce în ce mai lipicios. În cazurile în care, după preparare, **m.** avea o viscozitate prea mare, aceasta se corecta prin introducerea cantității necesare dintr-un solvent petrolier (→ **unt de neft**). Numai după aceea ce executa poziționarea și fixarea foiței de metal prețios.

La lucrările *murale interioare*, **m.** era, câteodată, înlocuit cu o soluție obișnuită de clei. În cazurile în care auririle se efectuau pe un material textil, prealabil aplicării **m.**, se îmbiba mai întâi pânza cu o soluție de clei. La cele mai multe lucrări de acest tip, adezivul folosit la aceste auriri a fost **m.** În pictura *murală*, executată în tehnica *secco*, ca și în cea realizată pe *panouri de lemn*, dacă se picta pe un glet de ipsos sau un grund în compoziția căruia intra ipsosul, s-a folosit adesea, la auriri, tot **m.**, numai dacă respectiva lucrare nu era expusă în aer liber (→ **amból**). Sin.: *murdént, murdentión, murdínt*.

MOROCÚT, → **malarínă**.

MORTASÂNCĂ, smalț pentru ceramică.

MOVILĂ, → **mojilă**.

MUCEZI, de culoare verzuie, asemănătoare mucegaiului. Regionalism nord-moldovean vechi.

MUNCÍ OUĂ, a ~, → **a încondeia ouă**.

MURARE, → **dospire**. Regionalism maramureșan.

MURDARLÂC. 1. Murdărie. **2.** Necurățenie. **3.** Impuritate deranjantă.

MURDÉNT, → **mordánt**.

MURDENTIÓN, → **mordánt**.

MURDÍNT, → **mordánt**.

MURÍU, de culoare neagră, ca cea a murei, sau albastru întunecat. Termen folosit în boiangeria tradițională românească.

MURTARSAIG, → **litargă**.

MURUÍ, a ~. 1. Operația de aplicare pe un zid, a unui strat de mortar. A tencui. În pictura murală medievală românească executată în tehnica fresco (→ **zugrăveală pe tencuială proaspătă**) se lucra aproximativ din luna martie până în octombrie, adică până înainte de venirea înghețului. Se începea cu *pregătirea zidului*. *Uscarea* lui, după ridicarea construcției, dura ani, mai ales la biserici. Astfel, la Cozia acest termen a fost de patru ani, la Moldovița 5 ani iar la bisericile de la Râșca-Botoșani și Sucevița a trecut aproape un deceniu. În acest interval nu se efectua numai o înaintată *carbonatare* a oxidului de calciu și, deci, o îmbunătățire apreciabilă a „prinderii" mortarului. Apăreau și se desăvârșeau și *tasările* zidăriei. Dacă acestea ar fi apărut după ce se executa decorarea murală, ele ar fi afectat integritatea mortarului de frescă, respectiv a lucrărilor executate. Începând de prin secolul XVI, în intervalul

respectiv, în unele locuri, s-a efectuat și s-a utilizat o *decorare provizorie* a zidurilor lăcașului. După ce uscarea era apreciată ca fiind terminată, *se îndepărta mortarul* dintre rosturile cărămizilor (sau pietrelor) până la o anumită adâncime. Erau îndepărtate, de asemenea, și *înlocuite* cărămizile care erau prea mult (aspect sticlos și culoare mai închisă) sau prea puțin (friabile și de culoare deschisă) calcinate. Prin *raclare*, zgâriere sau buceardare, erau îndepărtate *eflorescențele* sau alte depuneri de săruri, apoi, deseori, *se practicau hașuri* sau scobituri (diametre și adâcimi mici), în scopul măririi aderenței mortarului la zid. Hașurile și scobiturile au fost practicate totdeauna, dar și în cazurile în care se executa o frescă peste alta veche. În final, se corectau planeitatea și curburile, se astupau găurile de sprijin și de montare a schelelor (cu mortar, nu cu ipsos).

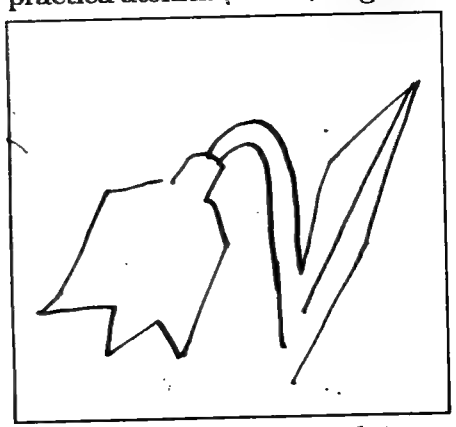
Urma *umezirea* zidului (stropire cu lingura, cu canciogul sau chiar cu mâna; 5-6 reprize, la zidurile de cărămidă și 2-3 reprize, la zidurile construite cu piatră), până când zidul nu mai absorbea apa cu care era stropit. Scopul urmărit în această etapă era evitarea unei uscări prea rapide a mortarului care urma a fi aplicat în straturi (cu efect: lipsă de apă necesară vehiculării pigmenților și carbonatării hidroxidului de calciu) precum și evitarea apariției unor fisuri, în același material. Dacă noua frescă *se executa peste una veche*, dintre toate operațiile amintite nu se executau decât hașurările, scobiturile și umezirea. *Primul strat* era aplicat cu un mortar de egalizare obișnuit (ex.: 2-3 p.g. nisip uscat și de granulație mare, la 1 p.g. pastă de „var stins"). Stratul acesta era corespunzător celui numit *aricciato*, în fresca medievală italiană și *nabrizg*, în vechea frescă rusească. Proporția nisip: var din acest mortar era cam aceeași cu cea practicată încă din antichitate, în apusul european (vezi Vitruvius și Cennini). *Grosimea* acestui strat de egalizare a variat între 2 cm (ex.: „bolnița" mănăstirii Brâncoveanu) și 7 cm (ex. un lăcaș de cult din Hălmagiu, jud. Arad). Între alte funcții, mortarul de egalizare, mai ales atunci când zidul era construit din cărămizi, asigura și el o uscare mai lentă a straturilor următoare de mortar de frescă, mărind corespunzător timpul în care se putea lucra (picta) pe o anumită parcelă pe care se aplicaseră acestea. Primăvara și toamna, fiind anotimpuri mai reci, aceste straturi se aplicau, deseori, în seara care preceda ziua în care se picta. În sezonul cald, cel mai adesea, depunerea lor se efectua chiar în ziua în care se picta. La realizarea stratului de egalizare, mortarul se arunca, cu mistria, de jos în sus și cu o înclinație de cca. 45°, de la stânga spre dreapta. De obicei, tot pentru mărirea aderenței straturilor următoare de mortar, pe acest strat se executau hașuri, prin zgâriere, după punerea lui în operă. Deseori, ca și la Bizanț și Athos, acest strat a fost realizat cu un alt var decât cel care se folosea la mortarul de frescă propriu zis. În cazul zidurilor construite cu *piatră*, adesea, primul strat de mortar era lăsat, după depunere, să se „usuce" câteva zile și numai după aceea și după o bună udare prealabilă, se continua cu aplicarea straturilor de mortar de frescă. Se proceda în acest fel deoarece aderența lui la acest tip de zid era mai slabă decât în cazul în care zidul era construit din cărămizi și apărea riscul căderii sub propria greutate. Peste mortarul de egalizare, ca și la Athos, se aplicau, de obicei, două straturi succesive de mortar de frescă. Prealabil aplicării celui de-al doilea strat de mortar, se uda bine precedentul (5-6 ori, la interval de câteva minute) și se pregătea mortarul (→ **var cu paie și var cu câlți**) într-o cantitate suficientă pentru lucrul din

următoarele 2-4 zile. În acest mortar s-a introdus (în unele cazuri până la 50%) sau nu nisip foarte fin mărunțit. Proporția de nisip introdusă depindea și de caracteristicile varului cu care se lucra (mai „gras" sau mai „slab") dar și de unele practici locale. Depunerea (cu vigoare) a acestui strat nu era urmată de o netezire. Se efectuau, însă, unele presări, cu mistria, pentru a se umple hașurile practicate în stratul precedent de mortar și a se mări astfel aderența celor două straturi. Numai în anotimpul răcoros și dacă armarea lui se făcea cu tocătură de paie, el era aplicat în seara anterioară, urmând ca, în dimineața care urma, să se aplice stratul următor de mortar, fie că era sau nu armat cu câlți (→ **var cu câlți**). În acest strat intermediar de mortar, conform unei vechi tradiții bizantine preluată și de meșterii zugravi de la Svetogorsk ai școlii rusești de la Pskov (sec. XIV-XV), s-a introdus, uneori, ca agent de umplere, pe lângă puțin nisip cu granulație foarte fină, un praf fin de cărbuni de lemn.Un astfel de mortar l-am găsit în resturile de mortar de frescă provenite de la o veche biserică de la Curtea de Argeș, lăcaș peste care s-a ridicat biserica domnească. După o uscare și o carbonatare parțială a stratului intermediar de mortar de frescă amintit, se plica (grosime 1,0 -1,5 cm) stratul următor de mortar (frecvent: 1 p.g. „var stins": 1 p.g. nisip fin armat cu câlți; au fost semnalat însă și cazuri în care proporția era 1 p.g. var: 0,5 - 1,0 p.g. var). Stratul acesta corespundea celui numit *intonaco*, în fresca italiană medievală și *nacrâvca*, în vechea frescă rusă. În aria românească, acest strat a fost, deseori, sensibil mai gros decât în practica rusească. Mortarul respectiv putea avea mai multă apă în compoziția lui decât mortarul de egalizare. Pictorii evului mediu românesc au știut să dozeze cu o remarcabilă abilitate tehnică această apă, știind precis cât puteau merge de departe, fără a risca apariția unor fisuri, după punerea în operă și „uscare". Cel mai adesea, după punerea în operă, stratul de mortar era lăsat să se „usuce" câteva ore, urmărindu-se dacă nu apar fisuri în masa lui. Dacă totuși apăreau, ele erau colmatate fie prin aplicarea unui strat de mortar „subțire" (→ **pospai**), fie, după o stropire abundentă cu o soluție de hidroxid de calciu (→ **apă de var**), colmatarea executându-se prin comprimare cu mistria. În locurile în care ultimul strat de mortar de frescă trebuia, impus de arhitectură sau din alte considerente, să fie mai subțire, se executa o sclivisire viguroasă (scop: asigurarea compactizării și a unei rezistențe mecanice mai bune), ulterior aplicându-se o suspensie apoasă de hidroxid de calciu (pastă de „var stins" diluată). Se proceda astfel mai ales când se urmărea să se obțină, în frescă, tonalități mai deschise. În general, se evita o drișcuire prea îngrijită a straturilor de

mortar amintite pentru a se asigura o mai bună aderență între straturi. Chiar la ultimul strat de mortar o suprafață prea lisă favoriza carbonatarea iar culorile aplicate pe crusta de carbonat de calciu apărută nu numai că nu aveau aderența necesară ci înregistrau și schimbări de nuanță pronunțată. Desigur, nu s-a lucrat peste tot și în toate timpurile exact în acest mod. S-au înregistrat și destule excepții. Astfel, la frescele exterioare de la bisericile mănăstirești moldovenești s-a semnalat că, proporția de nisip introdus în mortarul folosit a variat între limite foarte largi (5-10%; la Voroneț chiar 30%). Tot astfel, se întâlnesc cazuri în care întreg mortarul folosit la frescă a fost armat cu câlți (ex.: bisericile din Sibiel și Săliște, din jud. Sibiu, Pitești etc.), în vreme ce, la alte lăcașuri, nu s-a folosit nici un material de armare sau de umplere, armându-se totuși, cu câlți ultimul strat (ex.: biserica Sf. Paraschiva din Rășinari, jud. Sibiu). Mai mult chiar, este cunoscut și cazul unei biserici unite din Zlatna și a celei de la mănăstirea Dintr-un lemn în care ultimul strat de mortar de frescă a fost armat cu frunze. De asemenea la o biserică din com. Sadu, jud. Sibiu și la turlele bisericii domnești de la Curtea de Argeș apar mortare armate cu paie, la unele straturi exterioare de mortar de la mănăstirile Sucevița, Moldovița, Arbore, Voroneț și Humor ca și la o casă domnească (sec. XV) de la mănăstirea Bistrița-Neamț armarea a fost făcută cu paie tocate iar la altele au fost folosite, la armare, chiar și iarbă sau rumeguș de lemn. Cercetate cu atenție și cu competență, în fiecare dintre cazurile de acest fel apare clar *abilitatea tehnică* surprinzătoare cu care artiștii români de altă dată se adaptau condițiilor, posibilităților și exigențelor locale. Trebuie remarcat, însă, că toate aceste agregate organice mai puțin obișnuite au fost semnalate și în alte părți ale ariei est-europene (ex.: unele biserici bizantine construite anterior secolului XV). Mai rar, în aria românească, au fost semnalate, la lăcașuri mai vechi, mortare în care au fost introduși, ca agenți de umplere, praf de țiglă sau de cărămidă, conform mai vechii practici europene despre care se găsesc amănunte fie în scrierile lui Vitruvius, fie în cele referitoare la vechea frescă rusă. În legătură cu unele dintre agregatele organice introduse în mortare, fără ca cercetările respective să fie prea avansate, s-a constatat că, în Moldova, în secolul XV, ultimul strat de mortar, la frescă, era alcătuit, de obicei, din var armat cu fire lungi de in, în timp ce, la începuturile secolului XVI, acestea încep să fie înlocuite cu fire lungi, de fuior de cânepă (ex.: biserici de la Hârlău, Dobrovăț și Slatina). În secolul XVII, calitatea câlților de cânepă folosiți devine din ce în ce mai slabă. În Muntenia, nu au prea fost semnalate armări cu fire de in. Și aici,

însă, calitatea câlților scade în același ritm ca și în Moldova, pentru ca, în secolul XVIII și primele decenii ale secolului XIX" să fie semnalată folosirea unor materiale de armare mai deosebită (fire lungi de iarbă, paie și coceni tocați etc.). Pe linia adaptării la materialele accesibile și la condițiile locale, dar și pe cea a inovației, trebuie de asemenea remarcat faptul că, în unele cazuri, pictorii români ai evului mediu au răsturnat regula medievală europeană a aplicării unor straturi de mortar din ce în ce mai „grase", la frescă. *Grosimea* stratului de mortar de frescă a variat, de la o epocă la alta, de la un atelier la altul, de la un lăcaș la altul și, mai mult chiar, de la o anumită parte a unui lăcaș la alta. Uneori chiar cu 300%. Adesea, stratul de mortar era mai gros datorită faptului că zidul pe care era executată lucrarea era construit din cărămidă (material mai poros, care absoarbe mai multă apă, respectiv soluție de hidroxid de calciu), nu din piatră. Se întâlnesc, de asemenea, cazuri în care fresca interioară are un strat de mortar mai gros decât în exterior (ex.: o biserică în Rășinari din județul Sibiu). La același lăcaș au fost semnalate și cazuri în care stratul de mortar de frescă a fost aplicat direct pe zid, fără a se mai utiliza stratul de mortar de egalizare (o biserică din Tătărani-Pipera, la biserica Dintr-o zi din București etc.). În linii mari și succint formulat, în aria românească medievală, se asigura *durabilitatea* frescei încă din timpul aplicării straturilor de mortar printr-o bună udare a zidurilor, prin folosirea unui nisip cu granule colțuroase și care era cât mai curat, granulația acestuia descrescând de la un strat la cel următor ca și prin folosirea unui agregat vegetal corect *mineralizat* (→ **var cu câlți**). Comparând, la capitolul mortare de frescă, modul de lucru al pictorilor români de altădată cu cel al pictorilor vest-europeni, ruși sau atoniți, apar unele concluzii care dezvăluie noi aspecte ale activității lor și unele trăsături care-i caracterizează. Numărul straturilor de mortar de frescă aplicate era, la români, mai mic decât în Vest și egal, în general, cu cel de la Athos și din aria rusă. Au fost folosite materiale de armare tipice (câlți, paie, pleavă etc.) și mai puțin agenți de umplere (nisip, cretă etc.), ca și la Athos sau în Rusia. Vestul european a renunțat la introducerea acestora, în mortare, încă din timpul lui Giotto (sec. XIII-XIV), căci acestea deranjau atunci când, la sfârșitul unei zile de lucru, pictorul îndepărta acea parcelă de mortar pus în operă pe care nu reușise să o picteze în ziua respectivă, ca și atunci când îndepărta o parcelă din stratul de mortar pictat care nu-l satisfăcea. Dintre *agenții de umplere*, unii dintre ei nu au fost aproape de loc folosiți în mortare (ex.: creta). În schimb alții (ex.: pulberea de cărămidă, de țiglă sau de cărbune) au fost folosiți ca și în unele tehnici ale aceluiași

Occident, tehnici practicate încă de la începuturile erei noi. Nu s-au efectuat, de obicei, compactizări ale mortarului și, după cum s-a mai remarcat, nu s-a respectat totdeauna regula conform căreia straturile succesive de mortar trebuiau să aibă o proporție mai mare de var. Referitor la *starea suprafeței* frescei românești (mai lisă) comparată cu cea a frescei medievale italiene (ceva mai rugoasă), trebuie remarcat că ea permitea mai puține modelări pe lucrări (ca și cea de la Athos) deoarece pojghița de carbonat de calciu, nepermeabilă, apărea mai repede, timpul în care se putea lucra fiind mai redus. Ca și în practica atonită și rusă, fragmen-



tele de frescă executate zilnic nu au fost atât de impecabil *racordate* ca în fresca medievală italiană. În ceea ce privește *varul* folosit la mortare, față de tehnica utilizată, spre exemplu, la fresca Novgorodului (sec.XVI), acesta nu era continuu debarasat la carbonatul apărut la suprafața lui, la locul de depozitare și de perfectare a hidratării lui. De aici apăreau unele avantaje, ca urmare a prezenței unei proporții oarecare de carbonat de calciu în pasta de var (→ **var stins**) introdus în mortarul de frescă. Astfel, nu era necesar să se introducă în acesta unele substanțe cu calități adezive. De asemenea, nu a apărut necesară nici introducerea unor cuie mari, între rosturile cărămizilor, pentru a se evita desprinderea mortarului sub propria greutate. Manuscrisul rus al mitropolitului Nectarie arată clar că, în aria rusească, s-a lucrat cu sprijinirea mortarului cu astfel de cuie. În sfârșit, în lucrările pictorilor români din evul mediu, nu au fost semnalate întreruperi ale lucrului în porțiunile mari și regulate, astfel cum se întâlnesc în alte locuri din aria balcanică. Totdeauna ele erau executate la un contur închis sau la un detaliu mai complicat. Sin.: *a măldări, a sovatisi, a văcăli.* **2.** A spoi pereții cu var. A vărui.

MURUIALĂ. **1.** Tencuială. **2.** Var pentru văruit. **3.** Văruire.

MURUÍT. **1.** Tencuit cu mâna. **2.** Văruit.

MUSTICESC, rusesc. În manuscrisele tehnice românești, cu acest termen se indica, în titlul unei anumite recomandări, faptul că este bazat pe informații venite din aria rusească.

MUSTABÉL, baghetă de lemn pe care se sprijinea mâna care purta pensula, în pictură și în timpul lucrului, pentru a se evita pătarea, prin atingere, a culorilor care fuseseră puse pe lucrare și nu erau uscate.

N

NĂBÓNIC, instrument asemănător cu o sabie, confecționat dintr-o esență „tare" de lemn, cu care se efectua zdrobirea părții lemnoase din tulpinele de in sau de cânepă uscate (după „topire") (→ **a melița**), mai înainte de a fi recuperate cele patru categorii de materiale (→ **cânepă**), prin pieptănare (→ **drâglu**).

NAFT, petrol. Termenul a fost folosit într-un sens mai puțin precis decât am face-o astăzi (→ **neft**). În general, se referea la un produs petrolier utilizat ca solvent.

NAIGRÍN, pigment negru recomandat a fi folosit la realizarea culorilor folosite în tehnica secco (→ **zugrăvire pe tencuială uscată**).

NĂRAMZĂ, de culoare portocalie sau roșu deschis aprins. Un „nărămziu" se obținea, în boiangeria tradițională românească, vopsind, spre exemplu, fire de un alb murdar cu un amestec de decocturi de „drobiță" și vârfuri de ramuri de „răchițică" galbenă uscate, în prezența alaunului (→ **a gălbení**). În lb. bulgară; *neranza* = portocală amară; în lb. turcă: *narengi*. Sin.: *nărămzat., neremziu.*

NĂRĂMZAT, de culoare roșu-aprins sau purpuriu.

NARE. **1.** Parte exterioară a orificiului nazal, la oameni și la unele animale. **2.** Orificiul cochiliei melcilor. În acest orificiu, pentru a se stimula apariția unei secreții (→ **bale**), folosită ca adeziv la poziționarea și lipirea literelor aurite (→ **chefalice de aur**) se picura ceară dintr-o lumânare aprinsă. În lb. latină: *naris*.

NĂSTRAPĂ. **1.** Cupă. **2.** Potir. **3.** Vas.

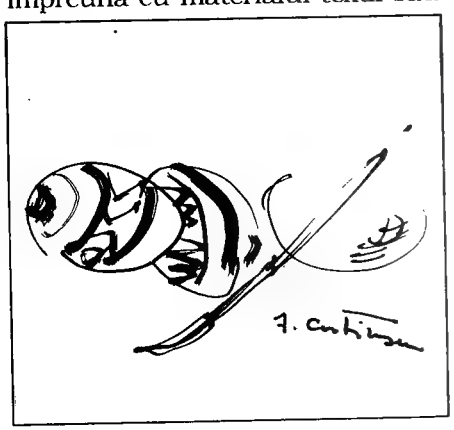
NĂZĂRÂT, de culoare roșie.

NEFT, termenul a fost utilizat, cel mai adesea, pentru indicarea terebentinei sau a unui solvent (amestec de benzen, toluen și xilen) obținut printr-o piroliză și o distilare rudimentară a cărbunilor naturali. Pictorii români de altă dată foloseau **n.** la dizolvarea rășinilor naturale, atunci când preparau unele verniuri transparente (→ **vernichiu, vernic de neft**), efectuau unele corecturi de viscozitate a unor substanțe lichide pure sau în amestec cu altele, ca și în compoziția unor mase adezive folosite la auriri (→ **a**

aurí). În părțile tehnice ale manuscriselor românești (erminii, miscelanee, adnotări pe spații libere din tipărituri etc.) nu apare totdeauna clară diferențierea dintre **n.** și „naft" astfel cum se întâmplă uneori și în manuscrisele antice sau medievale occidentale, la unele capitole. Este foarte probabil că, în cazul **n.**, această situație nu se datorește numai nivelului cunoștințelor tehnice din vremurile când au fost însemnate datele respective ci și faptului că, acolo unde erau introduși cei doi solvenți amintiți, ei aveau o acțiune mai mult sau mai puțin similară. În lb. turcă: *nefl*. Sin.: *unt de nefl*.

NEGREALĂ, → **cerneală**. În lb. latină: nigrum = *negru*.

NEGRÍ, **a ~**, operația de colorare în negru a pieselor textile, în boiangeria tradițională românească. De obicei, mai înainte de a se începe colorarea în negru, piesele erau vopsite în roșu (→ **a roși**). Vopsirea în negru se executa în diferite variante tehnologice, cu decocturi de scoarță și fructe de „arin negru", de coji de nucă, de „șovârv", de ramuri de „scoruj" și de „mălin", păstăi de „bob", floare de „boz" și de „scortiță". Într-o *primă* variantă tehnologică, etapele vopsirii în negru erau: efectuarea unui decoct de scoarță de „arin negru" (uscată bine, în prealabil), acoperirea cu leșie (→ **alisavă**) (filtrată printr-o pânză deasă de cânepă) a piesei textile, frecarea, cu mâna, a materialului (scop: facilitarea extracției materialului tinctorial), adăugarea (după transvazarea într-o căldare metalică) a unei cantități dintr-un amestec de sulfat feros (→ **calacan**) și sare de bucătărie (2 p.g. : 1 p.g.) introducerea materialului textil și a unei cantități de decoct de „scortiță", fierberea în clocote (90 minute) a materialului textil, în flota de vopsire realizată ca mai sus, scoaterea materialului textil din flota de vopsire, spălarea într-o apă curgătoare și uscarea liberă (vara, la soare, iarna, într-un loc cald din casă). La *lână* nu era suficient numai un tratament. Exista riscul de a apare o culoare neconvenabilă (→ **colburíu**). De aceea, se repetau etapele, începând de la fierberea flotei cu materialul textil. La *lâna sură*, de obicei, un prim și unic tratament conducea la o culoare acceptabilă. Într-o a *doua* variantă tehnologică, se începea cu realizarea unui decoct de scoarță de prun și de „arin negru". După adăugarea unei cantități de sulfat feros, se efectua o fierbere, împreună cu materialul textil sau



firele care urmau să se vopsească în negru (lână, bumbac, in, cânepă sau păr de capră). După încetarea fierberii, materialul textil sau sculele se scoteau, se storceau, se spălau într-o apă curgătoare și se uscau. Într-o a **treia** variantă tehnologică, se începea cu realizarea unui decoct dintr-un amestec de scoarță de „arin negru", șovârv, ramuri tinere de „scoruje" și de „mălin" sau păstăi de „bob". Fierberea dura până când volumul lichidului din căldare scădea cu cca 10%. În timpului fierberii, se introducea în amestec și puțină cenușă de lemn de fag (se mărea pH-ul). Urma o decantare și o filtrare (printr-un material textil, des și gros) a supernatantului din căldarea lăsată un timp să sedimenteze. Se introduceau apoi sculele de *lână* în flotă, pentru câteva minute, după care urma o uscare sumară a materialului textil. Apoi, după ce se adăuga flotei de vopsire o cantitate mai mare de sulfat feros (→ **calaican**) și puțin alaun (→ **piatră acră**) se reintroduceau sculele sau materialul textil și se fierbea totul până când se obținea culoarea neagră. După o bună spălare într-o apă curgătoare, urma o uscare liberă. Dacă nu se obținea de prima dată o culoare convenabilă, urma o reintroducere în aceeași flotă de vopsire, după ce i se mai adăuga sulfat feros și mordant. În a *patra* variantă tehnologică, se fierbeau împreună, în apă, materialul textil, scoarță de nuc și sulfat feros. Într-o a *cincea* variantă, colorarea în negru se obținea prin fierberea materialului textil tot în apă, în prezența cojilor de nucă, a scoarței de „arin negru" și a unei cantități de sulfat feros. În sfârșit, într-o a *șasea* variantă tehnologică se proceda ca la precedenta, sursa de material colorant fiind floarea de „boz".

NEGRU, vopsea neagră (→ **cerneală**, **negreală**).

NEGRU DE SÂMBURI DE PERSECĂ, (→ **cerneală de persecă**). Acest pigment, amestecat cu „color", furniza „levkon oxíul", un liliachiu, mai deschis sau mai închis, cu nuanțe roșietice.

NEPRĂJIT. Termenul a fost folosit de pictorii români de altadată și pentru a se indica faptul că un ulei de in nu era sicativat. În lb. slavă veche: praziti = *a prăji*.

NEREMZÍU, → **naramzát**.

NISIPARIȚĂ, recipient metalic sau ceramic utilizat la păstrarea nisipului fin sau a cenușei utilizată la uscarea cernelii, după scrierea unui document, a unei scrisori sau a unui manuscris. **N.** avea un capac găurit. Prin găurile respective se răspândea materialul absorbant peste document. Sin.: *nisiparniță*, *nisipelniță*. Termen vechi românesc.

NISIPARNIȚĂ, → **nisipariță**.

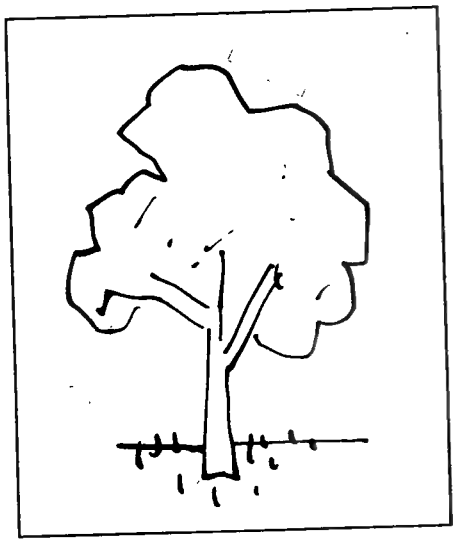
NISIPÉLNIȚĂ, → **nisipariță**.

NISIPÍU, de culoare galben-nisip. În lb. bulgară nasip = *nisip*.

NOHÁT, năut. Termenul a mai fost folosit și pentru comparație, pentru a sugera mărimea aproximativă a granulei unui material

sau granulația mare a unor materii prime solide (ex.: unele rășini care se topeau mai înainte de a fi introduse în componența unor verniuri) sau alte materiale folosite de pictorii români de altădată.

NUC, pomul *Juglans regia L.* În *boiangeria* tradițională românească, decocturi din scoarța și coaja verde a fructelor sale erau utilizate la colorarea în negru a pieselor textile (→ **a înegrí**). Foarte rar, lemnul de nuc a fost folosit la realizarea unor panouri pentru icoane, la confecționarea unor obiecte de cult (cruci portabile sau fixe, chivoturi, potire etc.), mobilier de casă



(mese) sau de biserică (tetrapoduri, strane, candelabre etc.).

O

OCÁ, unitate de măsură utilizată, în trecut, în Țările Române, începând cu secolul XVII atât pentru greutăți cât și pentru capacități. În *Muntenia* reprezenta cca. 1,271 kg, respectiv cca. 1,698 l, în timp ce, în *Moldova*, era de 1,291 kg, respectiv 1,520 l. La măsurarea cerealelor, un *mertic* = 1-2 ocale. *Submultiplii*, la măsurarea greutății erau: 1 oca = 400 dramuri (→ **dram**) = 1600 tenchiuri (→ **tenchiu**). Submultiplii, la măsurarea capacităților erau: 1 oca = 4 litre = 8 cinzeci (→ **cinzeacă**) = 16 ciocane (→ **ciocan**) = 400 dramuri (→ **dram**). **O.** de capacitate a fost folosită mai mult pentru măsurarea lichidelor și mult mai puțin pentru materialele uscate. **O.** a fost folosită și de turci (1 oca = 1,283 kg.) în relațiile economice cu Țările Române. Turcii au preluat-o de la arabi. În Muntenia, Moldova și Banat, a fost folosită pe piața internă cât și în relațiile comerciale cu turcii. În Transilvania a fost folosită mai mult în relațiile cu Țările Române și mai puțin pe teritoriul propriu. Ocaua – etalon era confecționată din cupru. Cea întrebuințată la măsurarea lichidelor era realizată din tablă iar cea pentru greutăți din alamă. În lb. albaneză, bulgară și sârbo-croată: *oca*. Sin.: *ferèa*.

OCHELARI. În afară de accepțiunea curentă, cu acest termen se mai indicau, în ceramica tradițională românească, unele motive decorative obținute prin combinarea interesantă a unor cercuri mici cu suprafața integral colorată.

OCHIUL IEPURELUI, motiv ornamental folosit în ceramica tradițională românească.

OCÓL. Termenul a fost folosit și pentru a se indica circumferința aureolelor portretelor de sfinți, în pictura medievală românească. În lb. bulgară și rusă: *okol*.

OCOLÍ, a ~. Termenul a fost folosit uneori, în pictura tradițională românească, și pentru a se indica operația de trasare a circumferințelor aureolelor portretelor de sfinți (→ **ocol**, **perghél**).

OCOLÍ CU CHINOVÁR, a ~. În limbajul cancelariilor medievale românești, termenul era folosit în legătură cu sublinierea cu cerneală roșie a unor părți

dintr-un document, parte asupra căreia se atrăgea atenția și căreia i se dădea o importanță deosebită. Termen vechi românesc.

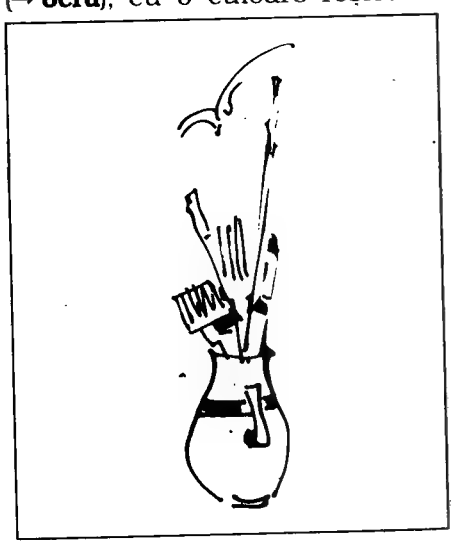
OCRĂ ÎNCHISĂ, pigment, ocru natural, de nuanță mai închisă, în compoziția căruia intra și o cantitate oarecare de negru de mangan sau magnetită (Fe_3O_4) (→ **ocru**). Uneori, cu acest termen s-a indicat și „umbra arsă" (→ **umbră**). Sin.: *ocru brun, ocru închis, ohră adâncă, umbră, umbră închisă.*

OCRU, pigmenți naturali obținuți din pământuri argiloase. În funcție de proporția și tipul de oxizi și hidroxizi ai fierului care intră în compoziția lui, diferitele sorturi ale acestui tip de pigment au o culoare sau o nuanță diferită: galben, galben-închis, galben roșietic, brun, brun-închis etc. În linii mari, cu cât proporția de alumino-silicați este mai mare, cu atât culoarea acestor pigmenți este mai deschisă. Prezența acestor alumino-silicați conferă ocrurilor o opacitate caracteristică, puterea lor de acoperire fiind mare. Culoarea acestor pigmenți variază, însă, și în funcție de proporția altor compuși metalici care, de asemenea, intră în compoziția lor. Calcinate, ocrurile conduc la un pigment de culoare cărămizie, tipică trioxidului de fier (Fe_2O_3), în care trec toți compușii fierului prezenți în **o.** Nuanțele noului pigment obținut depind de temperatura realizată în cursul calcinării dar și de proporția unor alți compuși chimici apăruți prin calcinarea unor impurități preexistente. Termenul **o.** a mai fost folosit și pentru a se indica orice culoare galbenă precum și pentru a se face referire la culoarea obținută atunci când se utiliza pigmentul respectiv. În lb. gresc: *ohra.* Sin.: *gălbănare, galbenare, ocră închisă, ocru de Țarigrad, ocru brun, ocru de Thasos, ocru închis, ohră, ohră galbenă de Țarigrad, ohră adâncă, ohră de Vinețiia, ohră închisă, ohră politicească, ohră subțire, pământ galben.*

OCRU ALB DE ȚARIGRAD, → **alb de Țarigrad**. Termenul de ocru era folosit eronat, confuzia fiind legată de faptul că ambele proveneau din zăcăminte de alumino-silicați. **O.a.d.Ț.** a fost întrebuințat mai rar în pictura medievală românească. Termen vechi românesc.

OCRU BRUN, → **ocră închisă**, **ocru**.

OCRU DE THASOS, ocru (→ **ocru**), cu o culoare roșietică



mai închisă, cu diferite nuanțe. Acestea se datorau unui conținut variabil de trioxid de fier (Fe_2O_3) și magnetită (Fe_3O_4). Totdeauna avea o nuanță mai roșietică decât cea a „ohrei galbene" și a „ohrei galbene de Țarigrad". A fost folosit nu numai ca pigment, în realizarea culorilor, ci și component în rețeta unor materiale adezive utilizate la lipirea foiței metalice, la auriri (→ **amból**, **poliménț**). Introdus în aceste materiale, pigmentul „încălzea" – prin transluciditatea foiței metalice – culoarea specifică și interesantă a aurului. Sin.: sinópie.

OCRU ÎNCHIS, → **ocră închisă**.

OCSÍU. În pictura medievală românească, cu acest termen erau indicate mai multe amestecuri de diferiți pigmenți, în proporții și nuanțe diferite. *Un* **o.** de culoare cafenie se obținea amestecând „chilerminéu" cu un pigment negru. Culoarea respectivă era utilizată și la figurarea curcubeelor, la *frescă*. O *altă* culoare similară, asemănătoare cu cea a oțetului de vin, se obținea amestecând 2 p.g., „bolos", 2 p.g. „sinopia" sau „Sienna arsa" cu 1 p.g. „chinoroz". Este probabil că termenul **o.** a fost folosit inițial în legătură cu acest ultim amestec. În lb. greacă: oxos = *oțet*. În practica pictorilor medievali vest-europeni descrisă de Cennini, se realiza culoarea respectivă cu un amestec de „sinopia" (de nuanță închisă) cu puțin pigment negru. În pictura medievală românească **o.** era utilizat și la trasarea contururilor ca și la modelarea părților întunecate ale volumelor. Sin.: *ocsâu, oxíu, ucsíu, uxíu, uxíu iute.*

OCSÍU ALBICIOS, culoare, cu nuanța mergând de la liliachiu deschis până la liliachiu închis, obținută prin amestecarea unui pigment alb (ceruză, în pictura medievală românească executată pe *panouri de lemn*, „alb de var", obținut dintr-un mortar de frescă veche, la *frescă* și *secco*) cu „chilermineu" și foarte puțin pigment negru (→ **levkon oxí**). Sin.: *oxâu albicios.*

OHRĂ, → **gălbănare**, **ocru**.

OHRĂ ADÂNCĂ, → **ocru închis**.

OHRĂ DE VINEȚÍIA, → **ocru**.

OHRĂ DE ȚARIGRAD, ocru.

OHRĂ GALBENĂ. Uneori, cu acest termen s-a indicat „umbra naturală".

OHRĂ GALBENĂ DE ȚARIGRAD, → **ocru**.

OHRĂ ÎNCHISĂ, → **ocru închis**.

OHRĂ POLITICEASCĂ, → **ocru închis**.

OHRĂ SUBȚIRE, → **ocru**.

OHRĂ TASITICEASCĂ, → **ocru de Thasos**.

OHRĂ VERDE, → **lespede verde**, **ocru**.

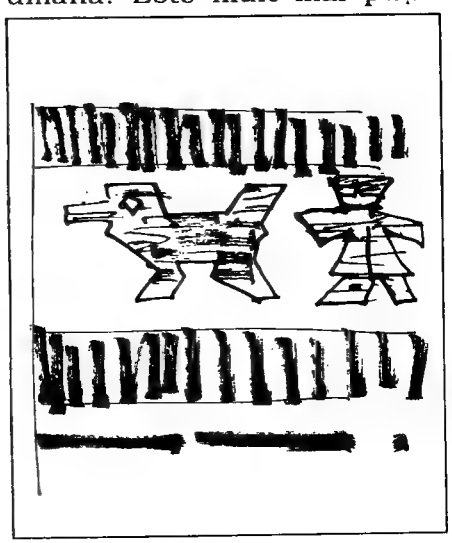
OLÓI, ulei. În lb. latină: *oleum.*

OLOINIȚĂ, instalație în care se extrăgea (prin presare, la rece) *uleiul* semințelor de in, de floarea soarelui sau a altor plante oleaginoase precum și mierea din faguri. *Tipurile* de **o.** folosite la extragerea uleiului erau: **o.** cu pene și bătaie orizontală sau *verticală*, cu *berbeci* și cu *bătaie orizontală* sau *pendulatorie*, cu

șurub vertical și *crăcană*, cu *un șurub vertical* și *grindă*, cu *două șuruburi verticale* și *grindă*, cu *șurub orizontal* și *roată acționată manual* și cu *șurub orizontal* și *roată manevrată cu piciorul*. Au fost utilizate și unele oloinițe de tip *moară chiliană*, care erau acționate de cai. Ca instalație de extras uleiul, în nord-vestul transilvan, se mai folosea sinonimul „șitău". Un alt sinonim folosit în întreaga arie românească era „teasc".

OLOÍRE, construcția în care erau amplasate, în gospodăria tradițională românească, instalațiile cu care se obținea, din semințele unor plante oleaginoase și prin presare la rece, uleiul (→ **oloiniță**).

OM, motiv ornamental antropomorf folosit în arta populară românească – alături de alte simboluri similare foarte vechi – și care tinde să reprezinte o ființă umană. Este mult mai puțin



reprezentat decât „pomul vieții", „soarele" și „luna". Legat de fermecătoare și străvechi credințe și eresuri a căror ecouri ni le transmite peste milenii, alături de simbolul solar și de „capul de cal", a fost utilizat în arhitectura populară românească drept un apărător al gospodăriei și a celor cuprinse în ea, atunci când era așezat pe stâlpi, cu caracteristici antropomorfe, pe grinzi, pe ghizdurile fântânii etc. Puternic stilizat apare pe unele monumente funerare din Moldova centrală, Bărăgan sau Dobrogea. În aceste cazuri, mai ales, se vede clar că modul de tratare este foarte vechi, cu mult anterior apariției creștinismului, cu totul altfel decât prevăd canoanele bisericești. Pe mobilierul casei tradiționale românești, apare rar și numai pe anumite piese (foarte rar pe lăzile de zestre, pe cuiere sau pe blidare). Pe obiectele imediat necesare vieții satului românesc de odinioară (căuce, tipare de caș, bâte, cruci de mână, pistornice, piese de veselă etc.) apare și mai rar. Uneori, în asemenea cazuri, este figurată numai o „mâna". În „icoanele de vatră", apare sub formă de portrete de sfinți, cu alt rol. Pe piesele metalice, dacă nu ne referim la monedele și bijuteriile de aur, argint sau metal aurit, nu se întâlnește aproape de loc. În limba latină: *homo*.

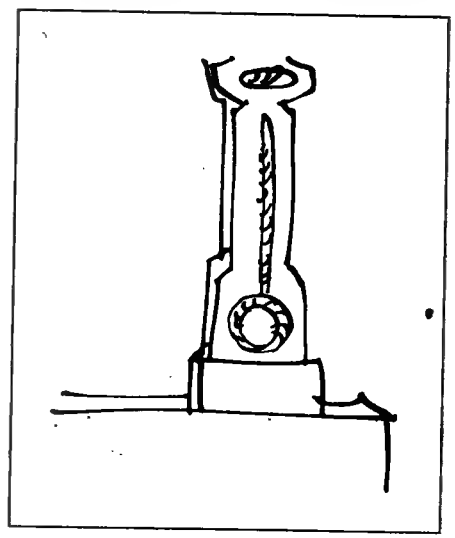
OMBRĂ, ocru în compoziția căruia intra și o cantitate mică de negru de mangan (Mn_2O_3 și MnO_2). Avea o nuanță apropiată

de cea a ocrului închis (→ **ocră închisă**). Calcinată, **o.** căpăta o nuanță cuprinsă între roșu-brun și roșu-negricios („umbră arsă").

ONIHION, onix, piatră semiprețioasă, varietate neagră a agatului.

OPSIN, → **chip**.

ORNAMENTAREA PIESELOR DE LEMN, operația de înfrumusețare a formei sau numai a suprafeței pieselor confecționate din lemn și care erau folosite în gospodărie, la munca câmpului, în construcții, în arhitectură și, în general, în viața de toate zilele a plugarilor și oierilor români. Era efectuată prin *înfășurare* (ex.: la bâte și bastoane, cu fâșii metalice



și ținte), prin *aplicarea unor materiale* (ex.: la fluiere, prin umplerea unor goluri și șanțuri anume practicate, cu un amestec de plumb și cositor), prin *ardere* (ex.: pirogravarea unor bâte, furci de tors, vase gospodărești și veselă etc.), prin *cioplire* (ex.: la bârne, la stâlpii pridvoarelor, la ghizduri de fântâni etc.), prin *cojire* (ex.: la furci de tors, la fluiere, la unele scule agricole sau de pădurar etc.), prin *crestare* (ex.: la furci de tors, la fluiere, la grinzi, la ancadramente de uși etc.), prin *încovoiere* sau *îndoire* (ex.: la juguri, la cârji, la furci de tors, la diferite unelte agricole etc.), prin *incizie* (la furci de tors, la căușe, la icoane de vatră etc.), prin *încrustare* sau *intarsiere* (ex.: la piese de mobilier), prin *pictare* (ex.: la piese de mobilier și de construcție, la lăzi de zestre, la unele piese de veselă sau de cult etc.), prin *perforare, tăiere* sau *traforare* (→ **ciocârlan**), prin *sculptarea* sau *strunjirea* unor piese de construcții, de mobilier sau a unor dispozitive, prin *procedee combinate* sau prin *folosirea calităților naturale*, necorectate ale lemnului. *Motivele* folosite la ornamentare erau *punctele, liniile drepte, șerpuite* sau în *zig-zag, meandre, spirale, „dinte de lup", funie* (torsadă), *arc* sau *rozetă de cerc, cercul*, alte *figuri geometrice* (*pătrat, romb, cerc*), motive fitomorfe (frunză, creangă de brad, flori, ramuri, plante, pomi etc.), *zoomorfe, antropomorfe, cosmice* (soare, lună, aștri), *semne de proprietate* sau *de meșter* etc. Cele mai multe dintre aceste motive ornamentale veneau din zorile istoriei pământului românesc, având și o puternică amprentă a gândirii magice (ex.: „capetele de cal" cioplite pe grinzi sau pe stâlpii porților, „funia", torsada care

înconjura întreaga biserică construită din lemn, spirala sau simbolurile cosmice etc.).

OSUL, → **colțul**. Până în zilele noastre, acest termen a fost și este folosit în diferite meserii (cartonaj, rame, auriri, etc.) în care se folosește o sculă de os la netezirea unui material aplicat oarecare. În lb. latină: *ossum*.

OȚĂT, oțet, soluție acetică obținută, în cele mai multe cazuri, din vin, prin fermentare acetică, cu ajutorul unor bacterii specifice. Foarte folosit în alimentație, a fost de asemenea utilizat și de pictorii români de tradiție drept component în compoziția unor materiale preparate de ei și care erau necesare nu numai în pictură ci și la scrierea și decorarea manuscriselor. Obținerea **o.** se efectua pe calea obișnuită de preparare a celui alimentar, fără a se recurge, însă, la folosirea, ca materie primă, a așa numitului „vin răsuflat" care, rămas în pahare sau sticle, la masă sau după ospețe de praznic, era colectat în acest scop. În general, **o.** folosit la prepararea unor materiale folosite în pictură și la scris (culori, mase adezive, cerneluri etc.) provenea dintr-o materie primă aleasă (vin bun și curat). Deseori, fermentația acetică era *amorsată* cu un amestec de materiale potrivit vieții și reproducerii florii acetice. *Amorsele* respective erau constituite fie din aluat fermentat (0,5 kg), amestecat cu stafide negre zdrobite (1 kg), fie dintr-un amestec de aluat fermentat și drojdie de bere sau linte prăjită, fie, în sfârșit, dintr-un amestec de oțet vechi și miez de pâine. Amorsa era numită „cuib de oțăt". După 4-5 zile de la începerea fermentării amorsei, se turna peste ea cca. 25 l vin, vasul respectiv în care se efectua fermentarea fiind amplasat într-un loc mai cald. După alte câteva zile, atunci când se aprecia (după miros și gust) că a început fermentația acetică a vinului, se mai adăuga o altă cantitate de vin. După alte câteva zile, se proceda similar, până se umplea complet vasul în care se efectua fermentarea. Practic, fermentația acetică dura cam o lună. După aceea, pe măsură ce se preleva o cantitate oarecare de oțet, pentru consum, se adăuga o cantitate corespunzătoare de vin. În lb. slavă-veche: *očitu*.

OȚĂT TARE, oțet concentrat (→ **oțăt**).

OU. În afară de sensul în care era folosit acest termen în mod curent, cu el se mai indica și o emulsie de ou (fără a fi separat albușul sau gălbenușul) în apă sau ulei. Emulsia aceasta era folosită îndeosebi, în pictura pe *panouri de lemn* (ca liant), la realizarea *culorii* cu care se trasau *contururile* la *„izvoade"*, ca *grund* (la suprapictarea pe folia folosită la auriri, îndeosebi la veșminte), la *pictura pe sidef* etc. La *culorile* utilizate la *tempera*, liantul se prepara cu **o.** emulsionat în apă, după ce, în prealabil, fusese amestecat cu o cantitate egală de ulei de in sicativat. În final, în

emulsia respectivă, se introducea puțin oțet (scop: evitarea riscului apariției unor fenomene biodegradative). Cantitatea de oțet introdusă era controlată, pentru ca să nu fie afectați unii pigmenți (ex.: ultramarinul, azuritul etc.) care erau sensibili la un pH scăzut. În această variantă de obținere a liantului pentru culorile tempera, după proporția de ulei introdusă, se realiza o *tempera „grasă"* sau *„slabă"*. După preparare, liantul era păstrat în recipienți bine etanșați, la răcoare, un timp nu prea îndelungat, pentru a se evita alterarea materialului de către microorganisme. Mai înainte de a fi folosit, liantul respectiv era scuturat puternic pentru ca să se reamestece intim părțile uleioase care aveau tendința să se separe. În lb. latină: *ovum*.

OXÍU, → **ocsíu**.

OXÍU ALBICIOS, → **ocsíu albicios**.

OXÍU FIRESC, → **mavroxi**.

OXÍU ÎNCHIS, → **ocsíu firesc**.

OXÍU NEGRICIOS, → **oxíu firesc**, **mavroxi**.

p

PACÍȘELE, câlți care rămâneau în „hecelă" după scărmănare. Sin.: *patiește*.

PĂDURÉȚ ACRU, specie de măr sălbatic (*Pirus silvestris L.*) ale cărui fructe sunt roșii și foarte acre. *Decocturile* realizate cu frunzele sau scoarța acestui copac intrau în rețetele flotelor de vopsire folosite în boiangeria populară românească, atunci când se vopseau în galben sau albastru anumite materiale textile (→ **a gălbení**). Frunzele folosite nu se recoltau pe timp ploios, după ploaie sau pe rouă și trebuiau să fie curate, fără pete și nici prea verzi sau prea brumate. Cele culese pe timp foarte umed provocau anumite *pete* în timpul vopsirii. Culegerea și manipularea lor erau efectuate cu mâini curate. După culegere erau uscate la umbră, în strat subțire, în absența curenților de aer.

PAFILÉNT, alamă. Uneori, în textele tehnice ale unor manuscrise românești, termenul a fost folosit și pentru a se indica arama. Din alamă erau confecționate călimări, cutii și recipienți pentru păstrat culorile și masele adezive folosite la auriri, unele greutăți, vase de măsurat capacitățile etc. Sin.: *pafileon*.

PAFILEON, → **pafilént**.

PAIUL. În afară de sensul în care este curent folosit, cu acest termen se mai indica și o sculă a olarilor de tradiție români (→ **făcheșul**).

PAJĂȘTE, pajiște. Cu acest termen se indicau acele parcele ale unei lucrări de pictură în care erau figurate câmpul, poienile sau alte terenuri acoperite de iarbă verde. În evul mediu românesc, în culoarea cu care se pictau parcelele respective, intra și un pigment verde, compus al cuprului (→ **cinghiar**).

PALÍTRĂ, paletă de pictor. Placă de lemn, prevăzută cu orificiu pentru introducerea degetului mare al mâinii stângi, folosită de pictori la etalarea și amestecarea culorilor. Ca și în pictura vest-europeană, nici în cea românească nu se cunoaște epoca în care a început să fie folosită **p.** În orice caz, ea este ulterioară secolului XV. Ca și într-o reprezentare veche (secolul XI) vest-europeană în care evanghelistul Luca (patronul pictorilor) era reprezentat cu un

recipient în care era introdusă o culoare cu care lucra, în pictura medievală românească, un autoportret al remarcabilului pictor Pârvu Mutu (secolul XVIII) îl arată ținând în mână „ahidava" în care-și prepara culorile pentru lucrările de pictură murală. **P.** era realizată dintr-o bucată de scândură, lată de cca. 20 cm și lungă aproximativ cât distanța dintre încheierua mâinii și cot. Scândura respectivă era nivelată, prin răzuire cu un cuțit sau cu o bucată de sticlă și, apoi, după o ușoară încălzire la foc, era ceruită.

PĂMĂTUF, pensulă mică, cu perii moi, folosită la pictura pe sticlă, pentru trasarea contururilor. Regionalism transilvănean.

PĂMĂTUF DE ÎNCHISTRAT OALE, sculă folosită în ceramica tradițională românească la decorarea (cu suspensii apoase de pigmenți) a pieselor modelate, înainte de a fi „arse". Era realizat dintr-un bețișor de lemn în vârful căruia se lega un smoc de păr de oaie.

PAMBRÍU, stofă realizată cu lână merinos și vopsită în culori vii.

PĂMÂNT ALB DE ȚARIGRAD, → **bolos alb**.

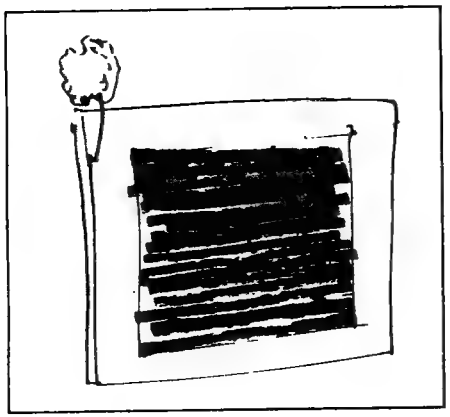
PĂMÂNT DE SIENA ARS, → **culpahar**.

PĂMÂNT GALBEN, → **ocru, lut galben**. Termen vechi românesc folosit, îndeosebi, pentru indicarea argilelor.

PĂMÂNT VERDE, → **lespede verde**. Termen vechi românesc.

PANĂ. **1.** Ic. **2.** Instrument confecționat dintr-o pană de pasăre (gâscă, curcă, găină, barză, lebădă, cocor, vultur etc.), folosit la scriere, în evul mediu românesc. La realizarea lui erau preferate penele mai mari deoarece puteau fi mânuite mai ușor. Ele erau alese chiar de cel care confecționa **p.** Materialul ales trebuia să nu fie nici prea rigid dar nici prea moale. Erau alese pene drepte și curate. Pregătirea lor începea cu curățirea pufului (→ **briceag de condeie**) și pielițelor. Apoi pana era ajustată, prin tăiere, până căpăta o forma apropiată de cea a penițelor folosite în zilele noastre, vârful ei fiind lăsat ceva mai mic decât cel cu care suntem obișnuiți. Apoi, acest vârf era tăiat, în lungime, printr-o tăietură mai mare sau mai mică, după cum se urmărea ca scrisul să fie mai gros sau mai subțire. **3.** Pensulă de păr de porc, folosită la executarea decorației pe piesele ceramice nearse ale olăriei tradiționale românești. În lb. latină: *pinna*. Sin.: *peană*.

PANACHIDĂ. **1.** Tăbliță de scris pentru școlari începători. De obicei, era confecționată din ardezie și avea o ramă de lemn. Între jumătatea secolului XVIII și XIX a fost realizată și din lemn de păr având forma unui fund folosit în bucătărie și o margine ceva mai ridicată în jurul uneia dintre fețe. Se acoperea cu un strat de ceară de albine și se scria, prin zgâriere, cu un băț ascuțit la unul din capete (→ **condei**). Celălalt capăt al acestui instrument era teșit și



servea la ștergerea scrisului. **P.** de acest tip era confecționată în gospodăria căreia îi aparținea școlarul. Pe ea se scriau primele exerciții ale copilăriei. **2.** Pulberea fină obținută din **p.** de ardezie, prin zdrobire, pisare și cerneri repetate era folosită ca agent de umplere în rețeta unor materiale adezive folosite de pictorii și artizanii români de altă dată.

PÂNZĂTURĂ, material textil care avea, de obicei, o textură deasă, folosit ca material de filtrare la prepararea unor produse necesare activității pictorilor (verniuri, pigmenți, „ipsos mort").

PĂPUȘĂ, → **bașchie**.

PĂPUȘAR. **1.** Mânuitor de marionete. **2.** Tipar de caș, confecționat din lemn, cu matriță și contra matriță, decorat prin incizie sau sculptare. Regionalism din Vrancea.

PAR. În afară de sensul în care este curent folosit, termenul a mai fost folosit și cu unele sensuri speciale. **1.** Piatră mare conică, ascuțită într-o parte, amplasată în partea superioară a „cuptorului de var", în scopul menținerii bolții în timpul calcinării (→ **căciulă**). Regionalism moldovean. **2.** Pârghie cu care se acționau foalele în fierărie. În lb. latină: *palus*.

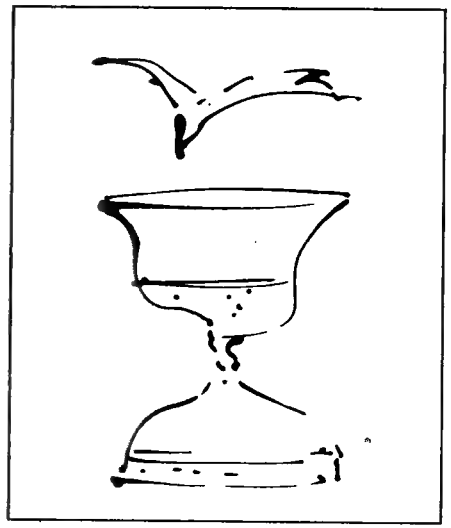
PARDÁF, scândură subțire din care, uneori, pictorii croiau panourile cu care se realizau suporturi pentru icoanele portabile sau fixe (→ **tâmplă**).

PARÍN, → **marmoră**.

PÂRLĂU, vas de lemn, cioplit dintr-un singur trunchi de copac, în care se realiza tratamentul alcalin (→ **a pârluí**) al firelor de cânepă și de in, ca și albirea lor.

PÂRLUÍ, **a ~**, tratament alcalin aplicat firelor toarse de cânepă și in (→ **fuior**) mai înainte de a fi folosite la țesut. Se realiza într-un recipient rudimentar (→ **pârlău**). Consta în opărirea fuiorului amestecat cu cenușă, până când întregul material textil își diminua rigiditatea și căpăta o nuanță ușor gălbuie. În continuare, fuiorul era spălat într-o apă curgătoare fiind concomitent, bătut cu un mai de lemn. În timpul iernii, după spălare, fuiorul era lăsat să înghețe 1-2 săptămâni.

PĂRUL LUI CHRISTOS, părul personajului care-l reprezenta pe Iisus Christos în compozițiile și portretele din pictura medievală românească. La *tempera*, atunci când se lucra pe panouri de lemn, se aplica, mai întâi, pe parcela respectivă, un „proplasm" realizat fie cu un amestec de „ocru închis" (calcinat și devenit roșu-brun) și puțin pigment negru, fie cu o culoare compusă dintr-un pigment negru amestecat cu „umbră" (→ **proplasm**). Umbrele se realizau cu un amestec din „proplasmul" amintit și o nouă cantitate de pigment negru. Părțile de umbrire



maximă se executau, deseori, cu pigment negru curat. Parcelele ceva mai luminate se pictau cu un amestec de „proplasm" și puțin ocru, în timp ce părțile cele mai luminate se realizau fie cu un ocru curat, fie cu ocru amestecat cu „carnație", marginile parcelelor respective fiind acoperite cu un strat din aceeași culoare diluată la maximum. La *frescă* se lucra similar ca la tempera.

PĂRUL SFINȚILOR BĂTRÂNI, se realiza, în pictura bisericească românească *a evului mediu*, la tempera, cu o culoare obținută dintr-un amestc de ceruză (→ **alb de icoane**) și un anumit pigment negru (→ **cărbune de stejar**). Pe deasupra, se executa desenul, cu un amestec obținut din acest „proplasm" și puțin pigment negru. Părțile umbrite se pictau cu același amestec de pigmenți ca și desenul, amestec în care cantitatea de pigment negru introdusă era ceva mai redusă. Parcelele mai reliefate, mai luminate, se executau cu un amestec din amintitul „proplasm" și ceruză. La *frescă*, se lucra similar, ceruza fiind înlocuită, în amestec, cu un alt pigment alb (→ **var de tencuială vechie**).

PĂRUL SFINȚILOR TINERI, → **părul lui Hristos**.

PASIN, → **lespede verde**.

PAȘNICUL, → **compas**. Regionalism bănățean.

PATIEȘELE, → **păcișele**.

PATURI. În afară de sensul curent, termenul a mai fost folosit, în secolele trecute ale evului mediu românesc, și pentru a se indica scândurile care constituiau podina schelei pe care lucra pictorul, în interiorul sau exteriorul unei biserici, edificiu public sau particular, atunci când realiza o lucrare de pictură murală (→ **scară**).

PÁZIE, scândură lungă, amplasată la marginea exterioară a streșinilor, la casa tradițională românească cu parmalâc traforat. Adesea, **p.** era decorată prin traforare cu diferite motive (zimți, pătrate, cercuri, siluete de păsări, ciucuri etc.).

PCÍȘIȚĂ, → **chișiță (2)**.

PEANĂ, → **pană**.

PEDICUȚĂ, → **brădișor**.

PÉGOLA, → **ceam-sacâz**. În general, termenul indica numai colofoniul indigen, obținut din

răşina unor conifere autohtone (ex.: bradul, molidul etc.) şi care era utilizat de către pictorii români de tradiţie ca material peliculogen, la prepararea verniurilor (→ **vernichíu**). Obţinerea **p.** se efectua introducând într-o căldare metalică o cantitate de răşină de brad care reprezenta doar o treime din capacitatea acesteia. Se introducea numai această cantitate de materie primă pentru a se preveni eventuale revărsări, urmate de incendii, provocate de spumări excesive şi eliminarea unor componenţi volatili, uşor inflamabili. În continuare, se realizau încălzirea şi topirea supravegheate şi conduse cu multă atenţie, din aceleaşi motive. Se continua încălzirea până când lichidul devenea limpede, ca urmare a încetării spumării. În timpul topirii, dacă apărea primejdia ca spuma să se reverse şi să se aprindă, aceasta era spartă prin suflarea aerului cu ajutorul unei ţevi confecţionate dintr-un fragment de trestie căreia i s-au perforat „nodurile" (→ **suflói**), după ce vasul era îndepărtat de pe foc. La acest capitol, faţă de practica de la Athos, apar următoarele deosebiri: urmărirea sfârşitului operaţiei de preparare a răşinii se făcea pe două căi (terminarea spumării şi limpezirea lichidului), rămânerea unui spaţiu liber, judicios apreciat şi realizat, în recipientul în care se realiza **p.**, căldarea era mai mare iar spargerea spumării nu s-a făcut niciodată cu foale rudimentare. Faţă de modul în care se lucra în vestul european, apărea o singură deosebire: spumarea nu era atenuată prin imersarea recipientului metalic în altul, mai mare, umplut cu apă rece. După încheierea operaţiei de preparare a **p.** răşina topită era vărsată în apă rece. Ea se solidifica brusc şi, datorită puternicului şoc termic şi unei mari contracţii, se spărgea în bucăţi neregulate. Acestea, în scopul realizării compoziţiei unor verniuri (→ **vernichêu**), erau mărunţite mai uşor.. **P.** avea o calitate inferioară colofoniului provenit din import, atât datorită tehnologiei sumare cu care era obţinut cât şi caracteristicilor materiilor prime folosite, de obicei, în reţetele de verniuri utilizate de pictorii români de altă dată. Era însoţită de o cantitate egală de colofoniu importat. Sin.: *pégulă, pigulă.*

PÉGULĂ, → **pégolă**.

PELETÍC, pensulă cu care olarul de tradiţie execută şi executa decorul piesei ceramice, după modelare şi angobare (brâuri, motive geometrice sau fitomorfe etc.).

PELIŢĂ, → **carnaţie**. În lb. latină: *pelis = piele.*

PEMBÉ, de culoare roşu-trandafiriu. În lb. sârbo-croată: *pembé.* Sin.: *pimbíu.*

PENZEL, pensulă (→ **condei**). În lb. germană: *Pinsel.*

PERÁTIC, de culoare portocalie. Termenul a fost folosit mai mult în boiangeria tradiţională.

PERGHÉL, → **compas**. Uneori termenul a fost folosit şi pentru a se indica zidăria în arcadă sau în semicerc. În lb. turcă: *perghél.*

PESTREALĂ, → **împistréală**.

PETRECE, **a ~**. În afară de multele şi diferitele accepţiuni cunoscute, în limbajul tehnic al evului mediu românesc, termenul a fost folosit şi pentru a se indica operaţia de aplicare a unui material peliculogen (vopsea, clei, verniu etc.).

PERINDÉU, piesă de mobilier, folosită ca „scaun de judecată", în care şedea acuzatul, în timpul judecăţii şi, adesea, în timpul executării pedepsei (expunere la oprobiul obştei săteşti). Pe timpul cât şedea în **p.**, acuzatul era legat la mâini şi la picioare. De obicei, punctele de acuzare se refereau la unele abateri mai mici (concubinaj, jignirea părinţilor, facerea farmecelor, camătă etc.). Expuşi astfel dezaprobării comunităţii căreia îi aparţineau, acuzaţii mai erau pedepsiţi, să fie uşor atinşi cu o nuia, de către cei care treceau pe lângă ei, în timpul executării pedepsei. Expunerea aceasta dura de dimineaţă până seara. **P.** era amplasat lângă intrare, în tinda bisericilor de lemn nord-transilvănene. Asemenea piese au devenit, în ultimele decenii, foarte rare. Regionalism din Ţara Crişurilor.

PERINIŢĂ. Cu acest termen se indica şi o bucată de piele moale pe care se croia foiţa de aur folosită la auriri.

PERIUŢĂ DE ÎMPRĂŞTIAT, pensulă mică folosită la împrăştierea cernelii pe clişeul xilogravurilor, mai înainte de a se începe imprimarea. Regionalism, Gherla.

PESTREALĂ, → **împiestreală**.

PIAPTĂN, → **făchéşul**.

PIATRĂ. **1.** → **agricón**. **2.** Sculă confecţionată dintr-o piatră dură (adesea agat) cu care se executau sclivisiri la auriri (→ **colţul**, **piatră de balgam albă**). În lb. latină: *petra.*

PIATRĂ ACRĂ, alaun, sulfat dublu de aluminiu şi potasiu cristalizat, cu formula chimică $AlK(SO_4)_2$, transparent, astringent şi uşor solubil în apă. Calcinată, **p.a.** pierde apa de cristalizare iar materialul obţinut devine higroscopic. A fost cunoscută şi folosită încă din Egiptul antic, pentru proprietăţile sale astringente. Mai târziu, a început să fie utilizată ca agent de floculare a impurităţilor de fier din apele naturale (efecte urmărite: limpezirea lor şi transmiterea unor calităţi interesante pentru tăbăcirea pieilor animale) şi ca

mordant în boiangerie (agent de fixare a coloranților). Pictorii români au mai folosit-o, introdusă în soluțiile de clei animal, și în scopul de a conferi peliculelor de clei, după uscare, o insolubilitate în apă mai pronunțată. În aria românească unde a fost întrebuințată și în medicina populară sau în scopuri industriale, a început să fie fabricată anterior secolului XVII. Una dintre cele mai vechi manufacturi din Transilvania se afla la Sebeș-Alba. Ca materie primă era folosit un pământ cu un conținut redus în alauni. Termen vechi românesc. Sin.: *stipsín.*

PIATRĂ ALBASTRĂ, colorant anorganic folosit în boiangeria tradițională românească la vopsirea în culoare albastră a firelor și pieselor textile (→ **a albăstri**) precum și, amestecată în cantitate mică în var, la văruirea caselor cu pereții tencuiți (→ **lulachi**). Sin.: *piatră de brâie.*

PIATRĂ ALBĂ DE GÂRLĂ, → **babiță**, **piatră de var.**

PIATRĂ ALERGĂTOARE, piatra superioară a unei râșnițe sau a unei mori, cea care se rotea în cursul măcinării.

PIATRĂ BALGÁM, → **balgám.**

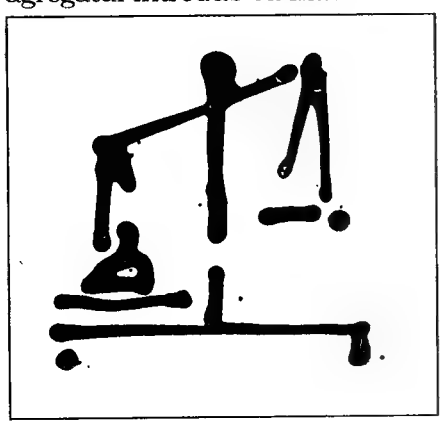
PIATRĂ DE ALBASTRU, → **lulách**i.

PIATRĂ DE BALGÁM ALBĂ, → **piatră**, **sclivisíre.**

PIATRĂ DE BRÂIE, → **lulách**i.

PIATRĂ DE FOLE, → **lulách**i.

PIATRĂ DE VAR, carbonat de calciu ($CaCO_3$) natural, folosit ca materie primă la obținerea oxidului de calciu (→ **var nestins**) prin calcinare. **P.d.v.** a cunoscut denumiri foarte diferite, în provinciile istorice românești. Astfel, spre exemplu, în Munții Apuseni era numită „babiță" iar în județul Dâmbovița „piatră albă de gârlă". Extragerea din zăcământ și prelucrarea ei era efectuată de lucrători specializați (→ **vărărit**) din cele mai vechi timpuri, după tehnici străvechi (→ **arderea varului**). Pictorii și constructorii români de altădată deosebeau două calități de **p.d.v.** *Una*, cu un conținut mare de carbonat de calciu, din care se obținea un var cu proprietăți liante mai bune (→ **var gras**) și o a *doua* cu un conținut mai redus de material interesant care conducea la un var cu caracteristici mediocre (→ **var slab**). Cel mai adesea, la varul utilizat la *frescă* pictorii români au folosit un var „gras", zăcămintele românești oferind, în marea lor majoritate, un var cu calități excelente. Atunci când, însă, s-a utilizat totuși un var cu calități mediocre, au apărut unele inovații interesante, în materie de agregatul introdus ca material de



armare al mortarului (→ **a muruí**). **P.d.v.** era obținută din zăcăminte autohtone (→ **vărărit**). Se urmărea, vizual, ca ea să nu conțină oxizi de fier sau argile roșietice (dispersate în masă sau sub formă de vine) deoarece ambele tipuri de impurități modificau într-un sens nedorit nu numai culoarea varului ci și viteza reacției de hidratare a oxidului de calciu obținut prin calcinare. Iar atunci când viteza de hidratare era diminuată, bucăți de oxid de calciu nehidratat, hidratându-se după punerea în operă a mortarului realizat cu el, apăreau deteriorări ale stratului de mortar de frescă (→ **a împușca**). Mai înainte de a fi introdusă în cuptoarele de calcinare **p.d.v.** era sumar condiționată (→ **arderea varului**, **var nestins**). Sin.: *var nears.*

PIATRĂ PUCIOASĂ, sulf, element chimic nemetalic aflat în zăcăminte naturale și în stare nativă (îndeosebi în vechi cratere vulcanice sau în depozite sedimentare din regiunile vulcanice), de culoare galbenă, cu miros specific neplăcut. Cunoscută din îndepărtata antichitate, ea a fost adesea utilizată și în tainicele scopuri ale alchimiei medievale. În evul mediu românesc a fost utilizată în gospodărie, în viticultură, la prepararea unor materiale folosite de pictori, în medicină și în unele practici magice străvechi. În lb. latină: *puleosus* = care miroase urât. Sin.: *pucioasă.*

PIATRĂ ȘĂZĂTOARE, piatra inferioară a unei râșnițe sau a unei mori, cea care rămâne fixă în cursul măcinării. Sin.: *piatră stătătoare.*

PIATRĂ STĂTĂTOARE, → **piatră șăzătoare.**

PIATRĂ STICLOASĂ. Expresia caracteriza, altă dată, un pigment sau o altă materie primă livrată sub formă cristalizată, cristalele respective fiind mari. Termen vechi românesc.

PIATRĂ TRÂND, → **ghips.** Termen vechi românesc.

PIATRĂ ȚINOBĂR, → **chinăvári.**

PIATRĂ VÂNĂTĂ, → **chiclăzár.**

PICIOR, → **crov.** În lb. latină: *potiolus.*

PICIOR DE IEPURE, laba unuia dintre picioarele posterioare ale iepurelui, nejupuită și uscată. Folosea ca sculă de netezire sau periere, la auriri și la alte operații de finisaj fin și curățire).

PICÚȘ, → **chicúș.**

PIELE ALBĂ, → **erhá.**

PIELIȚĂ, → **carnație.**

PIEPTEN. În afară de sensul în care este curent folosit, în atelierul olarilor români de tradiție, cu acest termen se mai indicau două scule: **1.** O periuță cu 5-6 fire de păr de porc, cu care se trasau modelele decorative cu materialul folosit la decorare și care se scurgea dintr-o altă sculă specială (→ **cornul**). **2.** → **făchiesul.** Regionalism nord-vest transilvănean. În lb. latină *pecten.* Sin.: *făchieșul, fichiașul, fuchiașul, paiul, sâmceá.*

PIESĂCOS, cu nisip. Termen folosit de olarii de tradiție bănățeni pentru a indica faptul că o anumită argilă conținea o proporție mai mare de nisip.

PIETRELE. Termenul mai indica materialele nehidratabile (sterilul) sau mult mai greu hidratabile (prea puțin sau prea mult calcinate) (→ **arderea varului**). La obținerea oxidului de calciu din „piatra de var", aceste impurități deranjante erau eliminate în două etape diferite ale hidratării oxidului de calciu (→ **a stinge**). În cazul în care nu erau îndepărtate, după punerea în operă a mortarului de frescă, pregătit cu un asemenea var, pe stratul respectiv, după uscare, apăreau deteriorări („împușcături") atunci când acestea se hidratau deoarece hidroxidul de calciu format avea un volum mai mare decât oxidul de calciu (→ **a împușca**).

PÍGULĂ, → **pégulă**.

PIL, → **elefant**.

PILÚG, → **alergător**.

PIMBÍU, → **pembé**.

PININ, → **sentéf**.

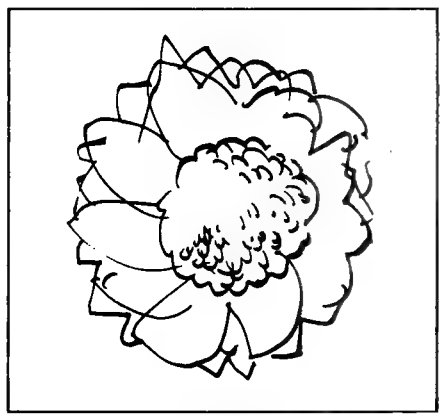
PINȚĂLĂUȘUL. **1.** Briceag de dimensiuni reduse. **2.** Cuțitaș realizat dintr-o limbă de briceag cu care se săpa clișeul unei xilogravuri. Regionalism nord-transilvănan (Gherla).

PIPĂRÚȘ, → **Piperiul Lupului**.

PIPCĂ, toarta unor piese ale ceramicei populare românești. Regionalism moldovean.

PIPER DE HUREZU, material argilos colorat provenit din zăcăminte de sedimentare, folosit ca pigment brun, în ceramica românească tradițională.

PIPERUL LUPULUI, planta *Daphne mezerum L.* Era folosită, în boiangeria tradițională românească, la colorarea în albastru a firelor și pieselor textile (→ **a albăstrí**). Sin.: *pipăruș, popâlnic*.



PIRÓI, cui metalic de dimensiuni mari, utilizat la realizarea îmbinărilor în diferite construcții de lemn, la fixarea și suspendarea unor obiecte grele și la ameliorarea aderării, la perete, a unor mortare. Sin.: *piron*.

PIRÓN, → **piroí**. În lb. bulgară: *piron*.

PIRONÍ, **a ~**, operația de fixare în cuie a două scânduri sau bârne.

PIROSTRÍE. **1.** Suport metalic, în formă de cerc sau de triunghi, sprijinit pe trei picioare, folosit în gospodărie pentru suspendarea deasupra focului a unei oale, căldări sau ceaun. **2.** Suport ceramic, format din trei brațe profilate, folosit în olăria tradițională românească drept

distanțier între piesele ceramice modelate, introduse în cuptor pentru a fi „arse" (→ **arderea oalelor**).

PISÁ, **a ~**. **1.** Operația de sfărâmare a unui material solid prin loviri repetate, până ce este adus la granulația convenabilă unei anumite tehnologii. **2.** Operația de „frecare" a pigmenților (în apă, ulei de in nesicativat sau ulei de nucă), la realizarea culorilor de apă sau de ulei. În cazul *frescei*, culorile erau condiționate astfel, uneori cu soluție de hidroxid de calciu (→ **apă de var**), atunci când se vehiculau pigmenții cu aceeași soluție („fresca de var"). Chiar în cazul culorilor de ulei „frecarea" se efectua mai întâi cu apă. După o uscare liberă a materialului, acesta era „frecat", în continuare, cu un ulei.

PISA AURUL, **a ~**, operația de realizare a pigmentului auriu folosit îndeosebi la scrierea și decorarea literelor din manuscrise. Materia primă folosită era aliajul de aur dintr-o monedă de aur aflată în circulație. Într-una din variantele tehnologice, aurul respectiv se introducea, împreună cu o cantitate de mercur, într-un recipient care, ulterior, era încălzit puternic (până la înroșirea pereților săi) cu cărbuni de lemn incandescenți. Se oprea încălzirea atunci când nu mai ieșeau vapori din recipient. După răcire, se scotea materialul și se mărunțea, după ce fusese amestecat intim (și prin „frecare") cu o cantitate de două ori mai mare de sulf, într-un mojar confecționat dintr-o rocă foarte dură (ex.: porfir). Pe această cale se realiza și o amestecare intimă a celor doi componenți. Apoi, amestecul era încălzit puternic, într-un recipient metalic mai mare, până când nu mai apăreau gaze (oxizi și vapori de sulf, dar și de cinabru). Se repeta „frecatul" în mojar, de data aceasta în prezența clorurei de sodiu (sare de bucătărie). Transvazat într-un mojar, materialul era spălat îngrijit cu apă curată (etape: amestecare, sedimentare și decantare). În starea în care era obținut, materialul era folosit la realizarea unor suspensii cu care se scria și se picta, în manuscrise. Același pigment era folosit și pentru realizarea culorii corespunzătoare cu care se pictau aureolele, unele detalii arhitectonice sau a altor piese dintr-o compoziție sau portret, aștri etc.

PISĂLÓG, → **alergător**, **a pisá**.

PISTÍL, → **alergător**.

PÍSIȚĂ, → **chișiță** (2).

PISTRITÓRI, scule de fier, prevăzute cu cozi lungi și mâner de lemn cu care erau decorate vasele de lemn. Pe partea anterioară a unui **p.**, erau dispuse, în relief, liniuțe, puncte, cercuri sau alte motive ornamentale. Decorarea se începea cu încălzirea puternică a părții anterioare a **p.**, în foc. Urma apoi imprimarea, din detaliu în detaliu, a unor motive ornamentale tradiționale („frunze de brad, „ruja", „creasta de cocoș" etc.), în brâuri care se înfășurau pe partea inferioară a vaselor. De

obicei, îndeletnicirea aceasta o practicau femeile.

PIUĂ. 1. Recipient de dimensiuni mai mari sau mai mici, cu pereți și fund gros, confecționat dintr-un material metalic (aliaje ale fierului sau cuprului), lemn sau piatră, în care pigmenții sau alte materii prime solide (necesare unor tehnologii prin care se obțineau materialele cu care lucrau pictorii și artizanii evului mediu românesc) erau aduse la o granulație corespunzătoare exigențelor, prin sfărâmare cu lovituri repetate. **2.** Instalație manuală sau hidrotehnică folosită la împâslirea, la îndesirea și la modificarea interesantă a unor țesături de lână țărănești care erau și sunt folosite, îndeosebi, la confecționarea ițarilor, cioarecilor și a unor haine groase folosite în anotimpul rece. **3.** Acea parte a steampului (→ **steamp**) în care erau zdrobite minereurile. În lb. latină: *pilla*. Sin.: *pivă*.

PIUAR, lucrător specializat în finisarea țesăturilor groase (→ **piuă**). În trecut, mai ales în satele de munte, numărul piuarilor era mare. Astfel, după unele date statistice de la începutul secolului XX, în Rășinarii Sibiului (cu cca. 6400 locuitori) existau 1065 piuari și ajutori de **p.** Sin.: **dârstár**.

PIULIȚĂ, o piuă de dimensiuni mai mici, confecționată din aceleași materiale ca și piuele mari (→ **piuă (1)**), în care pigmenții, smalțurile, agenții de umplere și alte materiale solide, necesare și utilizate în cantități mici la realizarea unor materiale interesante pentru pictori, artizani, meșteșugari și gospodari, erau aduse la o granulație corespunzătoare exigențelor tehnologiilor sau preparărilor în care erau utilizate. Operația se realiza prin lovire repetată, cu un pistil (→ **alergător**) realizat din același material ca și **p.** Zdrobirea era alternată cu cerneri repetate.

PIUĂ DE ULEI, instalație tehnică tradițională românească în care se obțineau uleiuri vegetale din diferite semințe (mei, cânepa, in, rapiță, floarea soarelui ș.a.), prin presare la *rece*. Cu aceste dispozitive, în gospodăria tradițională de altă dată, se obțineau, de asemenea, și sucuri din care se realizau diferite băuturi și oțet. În linii mari, instalațiile respective erau de mai multe *tipuri*: acționate *manual* (prin batere de pene – cu batere verticală sau orizontală) sau cu *șurub* orizontal și roată), cu *berbeci* (cu bătaie orizontală sau pendulatorie), teascuri acționate cu *piciorul*, cu o *greutate mare* sau cu ajutorul unui *șurub* (teasc cu crăcană, teasc cu grapă sau teasc cu șurub central), *zdrobitor* cu *acțiune animală* și *pârghie* (cu șurub simplu vertical și grindă, cu șurub dublu vertical și grindă) și zdrobitor acționat *hidraulic*. O altă clasificare stabilită de cercetători, având drept criteriu *sistemul de admisie*, la *instalațiile acționate cu apă*, stabilește trei tipuri (cu *admisie inferioară*, cu *admisie medie* sau cu *admisie superioară*. O altă clasificare are

drept criteriu modul de acționare a apei (cu *roată*, cu *aripi*, cu *palete* sau *cupe*). Sin.: *oloiniță*.

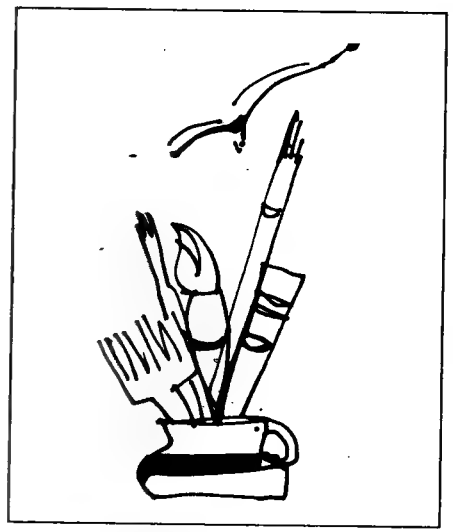
PIVĂ, → **piuă (2)**.

PLACÚDĂ, → **alb de icoane**.

PLACÚDĂ VERDE, → **Lespede verde**.

PLACÚNTĂ, → **alb de icoane**.

PLAIVÁS, creion. Uneori termenul a fost folosit și pentru a se indica ceruza (→ **alb de icoane**). În lb. sârbo-croată: *plaivas*.



PLATPENZEL, pensulă lată (→ **penzel**).

PLĂVICÍ, **a ~**, a deschide la culoare, a căpăta o nuanță mai deschisă. Termenul a fost folosit, în boiangeria tradițională și în pictura evului mediu românesc.

PLAVIȚ, de culoare albă, cu o ușoară nuanță galbenă. Termenul a fost folosit mai mult în boiangerie.

PLISĂ, → **bombíc**.

PLOTOG. 1. Rămășiță dintr-un cojoc. **2.** Bucată de piele, deseori de formă dreptunghiulară și dințată pe margini, folosită de olarii de tradiție români la netezirea suprafețelor vaselor modelate, mai înainte de a fi „arse". Prealabil folosirii **p.**, olarul îl înmuia în apa în care-și spăla mâinile în timp ce lucra. Sin.: *potlóg* și *rhá*.

PLUMB ARMENESC, → **bol**. Termen vechi românesc.

PLUMB ENGLIZESC, plumb importat din Vestul european, materie primă care era folosită la sinteza ceruzei (→ **alb de icoane**).

PLUMBÍU, de culoare cenușie, similară cu cea a plumbului.

PLUMB ROȘU, → **lambéz**. Termen vechi românesc.

PLUMÉLE, ornamente florale sau geometrice, în relief, care se executau la aureole și fonduri, la icoanele pictate pe lemn, atunci când acestea erau aurite sau argintate.

POCIUM, → **fus (1)**. Regionalism gorjan.

POCÓST, → **gintáriu**, **lustru**.

POCOST DE SPIRT, → **vernic de rachiu**.

POCOSTÍ, **a ~**, a vernisá. Aplicarea verniurilor, în cazul lucrărilor executate pe *panouri de lemn* se executa fie cu o pensulă, fie cu palma și cu degetele, așa cum s-a lucrat peste tot de-a lungul evului mediu european. În cazul *icoanelor mobile*, proaspăt încălzite ușor (la soare, în anotimpul cald, respectiv la dogoarea peretelui unei sobe), ele erau așezate în poziție orizontală

și menținute astfel pe tot timpului vernisării.

POJGHIȚĂ, → **coajă**.

POJIȚĂ, → **irhá**.

POL. 1. O jumătate de dram (→ **dram**). **2.** O jumătate dintr-o unitate de măsură, în general.

POLÍ, a ~, → **a auri**. În lb. slavă veche: *polijati*.

POLIITURĂ, suprafața unei picturi pe care s-a aplicat o folie de aur de argint în scopul înnobilării ei și a sugerării somptuosului și măreției.

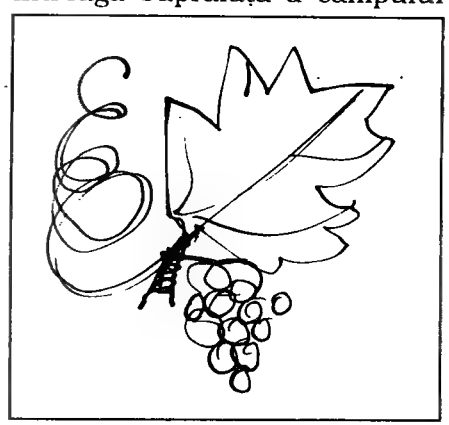
POLIMÉNT, material adeziv utilizat la fixarea foiței de aur sau de argint (→ **a auri**, **poliitură**) pe anumite suprafețe ale unei lucrări pictate executate pe un panou de lemn și, mai rar, pentru auriri executate pe sticlă sau porțelan, ca și, uneori, pentru literele aurite din manuscrise. Uneori, în compoziția sa intrau „bolul" sau ocrul. Atunci când acestea lipseau, intrau, în schimb, ceara, săpunul, albușul de ou și, uneori, în cantități foarte mici, indigoul. Ca și la Athos, în **p.** se introducea câteodată și o cantitate mică de mercur (scop: realizarea unui strat intermediar mai complex și mai aderent): Prealabil introducerii mercurului, acesta era fin divizat prin frecare în palmă, după ce i se adăuga și puțină salivă (→ **amból**). Un exemplu de rețetă de **p.** este următorul: 7 p.g. pulbere fină de cretă (→ **pământ alb de Țarigrad**), 1 p.g. Sienna arsă (→ **culpahár**), 0,5 p.g. „ceară albită", 0,5 p.g. săpun și 5 picături soluție de clei. Mai întâi se „frecau", într-un mojar rudimentar (→ **leaspede**) toți componenții, pentru a se obține o pastă omogenă, apoi, materialul se usca și se păstra în această stare. Atunci când se dorea să se lucreze cu **p.**, se preleva o cantitate corespunzătoare necesităților, se înmuia în apă și se aplica, prin pensulare (4-5 straturi, între aplicarea a două straturi succesive se intercala o uscare sumară). Dacă preparația aplicată pe panoul de lemn conținea ipsos, uneori, mai înainte de a se aplica **p.**, se efectua o pensulare a suprafeței uscate care urma să fie aurită cu o soluție de clei în care se introducea puțin șofran și ocru roșietic (→ **ohră de Țarigrad**). Materialul peliculogen respectiv crea un strat adeziv intermediar, mai elastic, pe de-o parte, și, pe de altă parte, „încălzea" culoarea foiței de material nobil, prin translucidilatea acesteia.

POLITÚR, → **gintáriu**, **lustúr**, **lack**.

POMÓCIU, pensulă confecționată din păr de porc și cu care olarii români de tradiție aplicau și uniformizau stratul de angobă aplicat pe piesele ceramice modelate dar necalcinate în cuptor. Regionalism sud-transilvănean.

POMUL VIEȚII, străvechi motiv decorativ simbolic folosit la decorarea pieselor textile (scoarțe, cămăși etc.), a lemnului (ancadramente de uși și ferestre de biserici de lemn sau locuințe, troițe, lăzi de zestre, ploști, solnițe etc.), a broderiei, ceramicei,

icoanelor și mortarelor aplicate pe fațade. Era legat de mitul străvechi al pomului care, prin fructele sale, conferă nemurirea. Apare în Grecia antică, în India, Iran, Bizanț și, apoi, în întreaga Europă (sec. XV). În *scoarțele oltenești*, este reprezentat ca un arbore, cu tulpină dreaptă, ramuri și frunze dispuse simetric și care, la partea superioară, se termina cu o floare cu șase petale sau, în cazul în care **p.v.** constituie un motiv central, ramurile aveau câte trei flori, în cele mai multe cazuri. În partea de jos, motivul respectiv se termina cu un vas sau o glastră stilizate. Rădăcinile, adesea, erau libere sau capătul respectiv era îngroșat. Mai rar, apar și siluete de păsări, ca element complementar al **p.v.** În *scoarțele moldovenești*, acest motiv apare în forme variate și specifice zonei (mare și cu ramuri egalei; „pomul" scund pornind tot dintr-un vas). La unele piese, constituia un motiv central amplasat pe întreaga suprafață a câmpului



ornamental. La altele, mai mulți „pomi", de formă și mărime egală, se înșiră pe mai multe rânduri de-a lungul scoarței. Caracteristic pentru acest tip de scoarțe este faptul că în ele apare **p.v.**, uneori asociat și cu alte motive fitomorfe, sau chiar geometrice, dispuse simetric față de un motiv central. O altă caracteristică este aceea că, în unele piese, este asociat cu unele motive zoomorfe sau antropomorfe. Cel mai adesea, **p.v.** este fie schematizat la maximum, fie de tip candelabru. În *scoarțele munțenești*, motivul **p.v.** apare rar în cadrul unei combinații cu figuri geometrice, iar în cele *bănățene* și mai rar, în cele maramureșene (adesea în combinație cu motive antropomorfe). Pe *tiparele de caș*, pe *linguri*, pe *solnițe*, sau pe *„lăzile de zestre"*, **p.v.** apare adesea, ca „brăduț", o reprezentare mai ușor de realizat în lemnul din care sunt confecționate acestea. Pe *piesele ceramice*, **p.v.** apare, de obicei, similar cu o floare sau cu un buchet. Pe *ceramica transilvăneană* a secolului trecut, uneori, este completat cu două păsări, plasate în poziții simetrice. Pe unele *ploști de nuntă* apare format din două brațe, simbolul unirii a două vieți tinere prin căsătorie. **P.v.** a fost utilizat și pentru decorarea *cămășilor* și *iilor* femeiești sau a *pieselor de cojocărie*. În aceste cazuri, sunt cunoscute și piese în care întreg pieptul și mânecile sunt decorate, prin extinderea acestui motiv ornamental.

POP, → **fus** (1). Regionalism nord-moldovean.

POPÂLNIC, → **Piperul lupului**.

POPÍC, → **par**. Regionalism din județul Gorj și Mehedinți.

POR, → **gaură**. În lb. latină: *porus*.

PORUMBÍU, nuanță de galben asemănătoare culorii boabelor de porumb. Termen folosit în boiangeria tradițională.

POSLÉDE, fracțiune de distilare cu concentrația alcoolică cea mai mică („coadă") obținută prin distilare (→ **alambic**) către sfârșitul operației respective. Sin.: *posléte*.

POSLÉTE, → poslédе.

POSPÁI. **1.** Pulbere fină de făină ce se depunea, în timpul exploatării unei mori, pe pereții acesteia și pe obiectele și dispozitivele aflate în interiorul ei. **2.** Mortar subțire, cu o cantitate de apă mai mare decât cel curent folosit, cu care se astupau fisurile apărute la câteva ore după punerea în operă a ultimului strat de mortar de frescă (→ **zugrăveală pe tencuială proaspătă**, **a muruí**).

POTASĂ, soluție alcalină de carbonat de potasiu și alți compuși chimici obținută prin extragere cu apă clocotită a sărurilor anorganice din cenușa unor plante. Această extracție se efectua, în gospodării și ateliere, în recipienți mari de bucătărie, în butoaie sau chiar în recipienți foarte mari, realizați, prin scobirea parțială a unor bucăți din trunchiul unor copaci de lemn dens (→ **alisavă**). În aria românească, a început să fie fabricată **p.**, la scară industrială, în Transilvania. Se folosea ca materie primă cenușa unor foioase. În cea de-a doua jumătate a secolului XVII, în părțile Vasluiului și Botoșanilor, sunt atestate mai multe cuptoare care produceau **p.** pentru fabricile de sticlă, ca și un export important a acestui material în Polonia și Țara Românească. Încă din secolul XVII, **p.** a fost folosită nu numai la albirea pânzei ci și la fabricarea sticlei, săpunului și salpetrului. *Fazele tehnologice* ale fabricației **p.** erau: pregătirea cenușii, alcalinizarea ei, fierberea și concentrarea leșiei, urmată de albirea potasei brute obținută prin ieșirea din soluție, datorită concentrării și suprasaturării. Copacii erau așezați peste o groapă în care, după arderea lor, se aduna cenușa. Aceasta era transportată la instalația de producere a potasei (cazane metalice, cu pereții groși și o serie de recipienți mai mari confecționați din lemn de stejar). Peste cenușă se turna apă, pentru a se extrage sărurile solubile. După 8-10 ore, se decanta leșia care, în cazanele amintite, era concentrată, prin fierbere, până se ajungea la o concentrație care, la rece, elimina din soluția suprasaturată cristale de potasă. Cristalele culese erau calcinate în alte cazane metalice unde apa era eliminată, prin evaporare, iar substanțele organice prin ardere. Se obținea o **p.** de culoare alb-albăstruie sau roșietică.

Documente de epocă semnalează că, în anul 1799, în Moldova, existau mai mult de treizeci de unități producătoare de cantități industriale de **p.** Sin.: *potași*.

POTAȘI, → **potasă**.

POTCOVIOARE, motiv ornamental folosit în ceramica populară românească.

POTÍCI, lemne crăpate în fâșii subțiri, pentru a fi, ulterior, prelucrate după diferite tehnologii și scopuri sau pentru ardere. Regionalism transilvănean.

POTLÓG, → **plotóg**.

POTRICALÍU, de culoarea portocalei. Termenul a fost folosit mai mult în boiangerie.

POVARNĂ, cuptor sau cotlon al unei instalații țărănești rudimentare folosită la obținerea unor soluții etilice apoase mai mult sau mai puțin concentrate (țuică, rachiu etc.) (→ **povernă**).

POVERNĂ, instalație țărănească în care se obțineau (prin distilare) soluții etilice apoase concentrate (țuică, rachiu, spirt etc.). Era așezată, de obicei, pe malul unei ape curgătoare, departe de casă, pentru a avea la îndemână suficient și ușor accesibil agentul de răcire (apa) dar și pentru a se evita incendierea casei, în cazul în care se produceau unele accidente. Se compunea dintr-un cuptor (→ **povarnă**) care producea agentul termic, un recipient fierbător (→ **căldare**, **alambic**), un refrigerent și un tub colector (→ **chișcúșuri**). Sin.: *velniță*.

PRAF DE ARAMĂ. **1.** În aria medievală românească și în atelierele pictorilor de tradiție (așa cum se observă și în manuscrisele alchimiștilor medievali arabi și vest-europeni), acest termen indica un pigment verde (→ **cinghiar**).

2. În atelierele olarilor români de tradiție, termenul indica un compus oxigenat al cuprului. Acesta era component al materiei prime din care se preparau smalțurile verzi. **P.d.a.** se obținea fie din resturile metalice rămase de la ilăul cazangiilor, fie dintr-un oxid al cuprului obținut prin încălzire. Desprinderea lui se făcea prin frecare cu mâna. Materialul cules era râșnit și mărunțit până era adus la o granulație foarte fină. În compoziția unui *smalț verde* intrau: 8,5 p.g. „piatră albă" fin măcinată, 0,5 p.g. **p.d.a.** și 10 p.g. smalț obișnuit (→ **jmalț**). Termen vechi românesc.

PRAF DE OS NEGRU, → **cerneală de os**. Termen vechi românesc.

PRAF SUBTILNÂI, pulbere de plumb. Era materia primă utilizată, în evul mediu românesc,

la sinteza litargei (→ **litargă**) și a miniului (→ **lambéz**).

PRAG, → **crov**.

PRĂJINĂ. **1.** → **cumpănă** (2). **2.** Unitate de lungime populară egală cu trei „stânjeni". Datorită variației lungimii stânjenului, prăjina avea o lungime diferită în Muntenia și Moldova (6,690 m, respectiv 5,8995 m).

PRAJÍRE. În afară de sensul în care este curent folosit termenul, uneori indica încălzirea unui amestec de materiale solide, în scopul topirii și amestecării lor intime, pentru obținerea unui material mai interesant în activitatea pictorilor și artizanilor (ex.: la prepararea unor adezivi folosiți la auriri sau a unor verniuri) ca și în cazul efectuării unor calcinări (→ **ardere**). În lb. slavă veche: *prajit*.

PRÁPOR. **1.** La animale, membrana care învelește un organ intern. **2.** Flamură prinsă în vârful lăncii. Sin.: *prapur*.

PRAPUR, → **prapor**.

PRĂSÍNĂ, → **leaspede verde**. Uneori, în atelierele pictorilor de tradiție români și în unele manuscrise vechi românești, cu acest termen s-a indicat și o culoare realizată din „pământ verde" și un pigment alb.

PRĂSÍNĂ DEȘCHISĂ, culoare obținută prin amestecarea unui pigment verde (→ **leaspede verde**) și hidroxid de calciu (→ **var stins**), folosită la frescă.

PRĂSÍNĂ FIREASCĂ, → **leaspede verde**.

PRĂSÍNĂ MUSCALEASCĂ, → **leaspede verde**.

PREDONAOA, suportul de lemn al stratului pictural al catapetezmelor din bisericile ortodoxe românești de altă dată.

PREA BUN, foarte bun.

PREACURÁ, **a ~**, a curge în vână groasă.

PREDUCÉA, sculă tăioasă, de contur circular, cu diametru mai mare sau mai mic, cu care, în atelierele de diferite tipuri, se practicau găuri de mărimi diferite. În lb. bulgară: *predupeja*. Uneori a fost folosită și ca sinonim al numelui unei scule (→ **predúf**).

PREDÚF, orificiu practicat în fundul superior al unui butoi în scopul evacuării aerului, atunci când butoiul era umplut cu vin sau cu altă băutură.

PREFĂCUT. În afară de sensul în care este folosit curent, termenul a mai fost utilizat și pentru a indica operația de distilare și concentrare într-un anumit component a unui amestec de două sau mai multe lichide (ex.: la soluțiile etilice apoase) (→ **spirt de spițărie prefăcut de trei ori**).

PRIMÉZ, perete despărțitor la construcțiile de lemn tradiționale românești.

PRICHÍCI. **1.** Poliță de lemn. **2.** Ieșind, sub formă de poliță, la vatră, la horn, la cuptor sau la fereastră. În lb. ucraineană: *prypičok*.

PRIPEALNIC, care dogorește, care radiază prea multă căldură.

PRISNÁR, → **fus** (1).

PRISNÉL, → **fus** (1).

PRIVÁRIU, → **târnaț**.

PROPLĂSÍ, **a ~**, operația de aplicare a proplasmului (→ **proplasm**). Sin.: *a proplăsmui*.

PROPLASM, culoare standard utilizată ca fond de culoare (aplicată mono sau multistrat) în tehnicile *tempera*, *fresco* și *secco*, mai înainte sau după trasarea contururilor unui portret sau al unei compoziții. Peste **p.**, ulterior, se aplicau și, eventual, se modelau culorile corespunzătoare finale, în pictura medievală românească. Cel mai adesea, **p.** era utilizat ca fond la realizarea figurilor personajelor și, în general, a parcelelor corpului neacoperite de veșminte. A fost folosit, în evul mediu, atât în Răsăritul Europei cât și în Vest („art imprimatur", „verdaccio", în tratatul lui Cennino Cennini). Numai atunci când suportul stratului pictural era *mătasea* nu se folosea **p.** Nuanța exactă a acestui fond de culoare se deprindea în timpul uceniciei, într-un atelier de pictor consacrat. În manuscrisele tehnice românești, nu apare nicăieri proporția exactă în care trebuie introduși componenții (pigmenții) în amestecul pe care-l reprezintă **p.** De altfel, datorită variațiilor mari ale caracteristicilor fizice și chimice cu care venea aceeași materie primă, adusă din locuri diferite (situație caracteristică economiei și tehnicii acelor vremuri) ar fi fost și greu să se realizeze rețete în care proporția pigmenților amestecați să fie corectă. *Controlul* realizării **p.** apare, totuși, ca și în erminiile bărecare și același negru de atonite și în cele românești. Se recurgea la un control vizual, destul de vag. Apărea astfel recomandația ca **p.** să nu fie prea galben, prea verde, prea roșu sau prea întunecat. Atunci când se lucra în *tempera*, pe *panouri de lemn*, **p.** era realizat *fie* dintr-un amestec de *pigment negru* (uneori „cărbune de lemn de tei"), „pământ verde", ocru și ceruză, *fie* dintr-un ocru și un pigment argilos verde-oliv (→ **leaspede verde**). Pentru *fețele personajelor tinere*, s-a folosit adesea un **p.** obținut dintr-un ocru calcinat (ocru trecut în trioxid feric, foarte puțin impurificat cu magnetită) și puțin pigment negru. La *părul personajelor bătrâne* s-a utilizat un **p.** realizat dintr-un amestec de ceruză (→ **alb de icoane**) și puțin pigment negru obținut din „carbune de stejar". Pe parcelele corespunzătoare *părului* și *bărbilor personajelor tinere* s-a mai folosit un **p.** realizat cu un amestec de pigment negru și „umbră". La *frescă*, pigmentul negru utilizat de pictorii români ai evului mediu și cu care se realiza **p.**, era tot cel obținut din „cărbuni de lemn de stejar" adus, prin mărunțiri și cerneri repetate, la o mare finețe. Pentru acest gen de lucrări, această culoare se obținea *fie* amestecând „mavro" cu „ohră închisă", „placudă verde" și cu „făioara zidului" (uneori și cu puțin pigment albastru), *fie*, mai simplu, din „pământ verde" amestecat cu ocru închis foarte puțin și un „alb de var".

Biblioteca Națională M. Sadoveanu SECȚIA ... Str. Snagov nr. 43 sect. 2 cod 70136

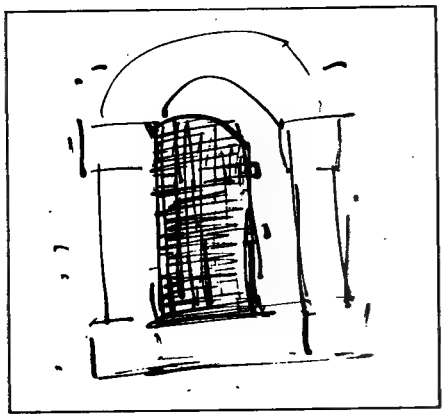
stejar"). Uneori, tot la *frescă*, **p.** a fost realizat și cu un amestec de pigmenți format numai din „alb de var", „leaspede verde" și ocru. În acest caz, culoarea **p.** era mai „rece". Totdeauna, la frescă, se aplicau două straturi succesive de **p.** După aplicarea primului strat, și după ce se aștepta un timp (uscare propriu zisă și carbonatare parțială), pentru ca să se poată amesteca împreună cu soluția de hidroxid de calciu din mortar noul strat de culoare, se efectua – prealabil aplicării lui – o fracturare a pojghiței de carbonat apărute, cu ajutorul vârfului unor mistrii mici sau a „osului" și numai după aceea se aplica cel de-al doilea strat. În toate cazurile menționate, stratul al doilea avea o nuanță mai „caldă" decât primul. În lb. greacă: *proplasma*. Sin.: *proplasmă, proplasmón, umbră*.

PROPLASMĂ, → **proplasm**.

PROPLASMÓN, → **proplasm**.

PROPLĂSMUÍ, **a ~**, → **a proplăsí**.

PROVÁZ, rama unei picturi țărănești românești executate pe sticlă sau pe lemn, a unei gravuri etc. La *icoanele pe sticlă*, avea aproximativ prezentarea unei rame din zilele noastre, profilul și mărimea variind în centrele de iconari. Vopsită în culori închise (negru, brun sau cenușiu), uneori a fost pictată în maniera în care era decorat mobilierul țărănesc pictat. Foarte puține, toate aparținând unui singur centru – dintre cele care au ajuns până în zilele noastre –, au fost executate



dintr-o singură bucată de lemn, cioplită cu barda. În acestea, sticla pictată era introdusă prin alunecare. La celelalte, pentru a fi protejată sticla, era bătută, în spate, o apărătoare realizată din șipci subțiri de brad sau chiar din coaja unor copaci. **P.** era adesea executat chiar de meșterul iconar. Dar sunt cunoscute consemnări în multe cazuri în care iconarul își comanda ramele la un dulgher din sat. Regionalism din sudul Transilvaniei.

PRUBA, → **copia**. În lb. latină: *proba*.

PRUN, pomul *Prunus domestica L.*, cultivat, pentru fructele sale, în gospodăriile sătești, din timpuri imemoriale. Decoctul obținut din scoarța de **p.** era utilizat, în boiangeria tradițională românească, la colorarea în roșu a pieselor textile (→ **a roși**). În lb. latină: *prunus*.

PSIMÍT, → **alb de icoane**, **alb de var**, **psimith**.

PSIMÍT AL PĂRETELUI, → **alb de var**.

PSIMITISÍ, **a ~**, a aplica un fond în compoziția căruia intra „psimit" în proporție mare, în pictura medievală românească.

PUCIOASĂ, → **piatră pucioasă**.

PUCÓST, → **pocóst**.

PUCOSTÍ, **a ~**, a vernisa (→ **a pocostí**).

PUI, sertar destinat a adăposti obiecte de dimensiuni mici și care era amenajat în „lăzile de zestre". Sin.: *săcrie*.

PUPI, semn de meșter (origini în evul mediu timpuriu) pus de fierari pe obiectele confecționate în atelierele lor. Apariția **p.** a marcat începuturile unei specializări a unor meșteri fierari pe un anumit tip de unelte.

PURECÁ PĂMÂNTUL, **a ~**, a elimina impuritățile (rădăcini, pietricele, bucăți de var etc.) din lutul scos din carieră și condiționat anterior prelucrării, în ceramica tradițională românească. Se executa prin frământare cu mâna, după ce o cantitate de lut era tăiată în felii subțiri.

PUTERE, partea bombată, proeminentă, a suprafeței veșmintelor sau a corpului personajelor dintr-un portret sau o compoziție din pictura medievală românească. Sin.: *relief, tăríe, temelie*.

PUZDÉRII, → **lemnișoare**. În lb. slavă veche: *pozderije*.

R

RACALÉȚ, → **buraticíu**.

RĂCĂNÉL, → **buraticíu**.

RACHIȚICĂ, plantă *Salix purpurea L.*, ale cărei vârfuri de rămurele tinere (după uscare și mărunțire fină, prin frecare cu mâna) erau folosite, în boiangeria tradițională românească la colorarea în galben a materialelor și fibrelor textile (→ **a gălbíni**).

RACHIU, soluție apoasă concentrată de alcool etilic, obținută la distilarea drojdiilor de vin și a sucurilor fermentate din unele fructe (prune, pere, caise etc.) sau cereale. La *verniuri*, pictorii români de altă dată foloseau, de obicei, un rachiu obținut, după două-trei distilări în „alambic"-uri, din drojdii și din vin. Repetarea distilării se efectua pentru a se obține soluții alcoolice mai concentrate (peste 80%). Concentrațiile alcoolice mai erau necesare pentru a se putea realiza o dizolvare mai ușoară și mai completă a rășinilor care intrau în compoziția unui verniu. *Controlul concentrației* **r.** se efectua dând foc unei linguri din acest lichid și observându-se dacă lichidul ardea în întregime (concentrație egală sau superioară azeotropului etilic) sau dacă, după autostingerea flăcării, a mai rămas o parte din lichid (surplusul de apă indica o concentrație inferioară). *O variantă* a acestui test al calității **r.** era aceea în care în aceeași lingură, pe lângă cantitatea de **r.** testat, se puneau și câteva grăunțe de praf de pușcă. De data aceasta confirmarea unei concentrații etilice corespunzătoare era obținută dacă praful de pușcă lua foc, după terminarea arderii **r.** Dintre rășinile folosite în atelierele de pictură ale evului mediu românesc, colofoniul, „lacca", „sandaraca" și „masticul" sunt ușor solubile în **r.** „Elemi" este mai greu solubil iar „dammarul" este foarte solubil. În aria românească, cel puțin în secolele XVII-XIX, s-a înregistrat o preferință marcată a pictorilor pentru verniurile în compoziția cărora intra **r.** La aceste verniuri, în multe cazuri, **r.** era folosit în amestec cu terebentina. Rar el apărea ca solvent unic și, mai rar, amestecat cu „neft". În lb. turcă: *raki*. Sin.: *rachiu de drojdii*.

RACHIU DE DROJDII, → **rachiu**.

RADE, **a ~**. **1.** A netezi cu „răzuitoarea" cu un cuțit ascuțit sau cu un ciob de geam proeminențele de pe un strat de preparație, de pe un grund sau de pe o placă de lemn pentru a obține o suprafață cât se poate mai lină. **2.** A îndepărta, cu o sculă cu lama ascuțită, perii, epiderma și grăsimile de pe pielea din care se prepara cleiul animal sau de pe cea care urma să fie introdusă la tăbăcire. În lb. latină: *radere*.

RĂGĂLÍE. **1.** Aglomerare de rădăcini, trunchiuri, ramuri de copaci și papură, fie pe malul unor ape curgătoare, fie – ca stăvilar – la începutul unei meandre. **2.** Discul mic, superior, al roții olarului de tradiție românească, disc pe care erau modelate piesele ceramice. Regionalism nord-moldovean. Sin.: *verêșnic*.

RAGELĂ, → **ehél**.

RÁGILĂ, → **ehél**.

RÁINĂ, cratiță de fontă prevăzută cu trei picioare în care se executau unele operații în cursul desfășurării unor tehnologii utilizate de pictorii și artizanii români de altădată. Regionalism (Muntenia și Oltenia).

RAMĂ, → **cercevea**, **provaz**. În lb. turcă: *rama*.

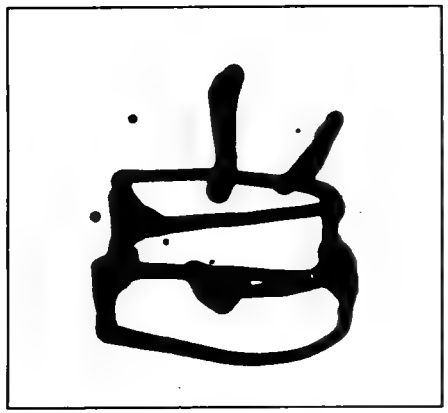
RĂSTÍC, → **cecidii**. În lb. turcă: *rastik*; în lb. greacă: *rastiki*.

RĂSUCITURĂ, → **bartă**.

RĂSUFLÁ, **a ~**. În afară de sensul curent, termenul mai indica: **1.** Evaporarea nedorită a unui solvent dintr-un amestec de solvenți (ex.: evaporarea azeotropului etilic din unele verniuri, în cursul depozitării). **2.** Retragerea temporară a focului, repetată de câteva ori în cursul încălzirii pieselor ceramice, din cuptorul de olărie tradițională românească, după ce acesta, datorită temperaturii realizate, fusese încălzit până la roșu. Prin această manevră, se realiza o scădere a temperaturii în partea inferioară a cuptorului și o ridicare a acesteia, în partea superioară (→ **răsuflători**). În lb. latină: *suflare* = *a sufla*. Sin.: (pentru prima accepțiune) *a leșina*.

RĂSUFLĂTORI. În afară de sensurile curente, termenul a fost folosit și pentru a indica acele canale de ventilație ale „cuptorului de var" care erau realizate prin introducerea unor crengi sau tulpini subțiri în încărcătura cuptorului (20-30 bucăți, la o șarjă). Bucățile de lemn respective susțineau, la începutul „arderii", bolta creată de bucățile de „var nears", (→ **cuptor de var**).

RĂȘNIȚĂ, dispozitiv de măcinare de dimensiuni mici, construită din două pietre dure suprapuse, cea superioară mobilă, găurită în centru și cu un lăcaș periferic în care se introducea un mâner de lemn, fixat sau nefixat, folosit la învârtire. În **r.**, olarii și pictorii de tradiție de altă dată își aduceau la o granulație fină – corespunzătoare exigențelor tehnice și tehnologiilor în care aceștia erau utilizați – pigmenții și alte materii prime și materiale solide cu care lucrau iar gospodarii își măcinau sarea. Cândva, cu multe secole în



urmă, uneori, în **r.** s-au măcinat și cerealele. Piatra superioară era rotită cu mâna, cu ajutorul unui mâner introdus într-un orificiu practicat în acesta. Ambele pietre erau așezate într-un lăcaș, practicat în suportul **r.** (→ **veacă**). Adesea, reglarea intervalului dintre cele două pietre nu se efectua numai prin greutatea celei superioare ci cu un cui metalic prins pe axul metalic al dispozitivului. Aceasta străbătea piatra inferioară fiind înțepenit în cea superioară. Alimentarea cu materialul care urma a fi măcinat se făcea adesea, prin orificiul amplasat în centrul piesei superioare. Culegerea materialului adus la granulația necesară se realiza printr-un orificiu practicat în „veacă". Tot cu mâna, dar într-o altă dispunere și cu altă lungime a piesei manevrate, se lucra și la „râșnița cu mâner lung". Au fost folosite, în ultimele două secole și tipuri de râșnițe de mână în care rotirea se efectua cu ajutorul roții-volan și a unor angrenaje. În lb. bulgară: *răsnica*.

RASUL, (→ **gripcă**).

RĂȘINĂ. **1.** Materiale rășinoase obținute (prin jupuirea sau crestarea scoarței) din exudatele anumitor copaci sau plante. În funcție de lungimea de lanț molecular, au viscozități diferite și sunt inerte la acțiunea unor agenți fizico-chimici. Această ultimă caracteristică le conferă un interes deosebit atunci când sunt introduse în compoziția unor materiale peliculogene folosite în protecția contra agenților agresivi externi. **2.** Reziduu solid sau cu viscozitate mare rămas în blaz, după recuperarea sau îndepărtarea (prin distilare) a terebentinei și a altor componenți mai ușor volatili, din rășina unor conifere. Unele rășini sau reziduuri solide („sandarac", „dammar", „aloe", „elemi", șelac etc.), au fost utilizate de către pictorii români la realizarea unor verniuri (→ **vernichíu**) sau materiale adezive (→ **amból**, **poliment**, **mixtion** etc.). Toate aceste materiale erau obținute prin dizolvarea **r.** într-un solvent (mono sau pluricomponent), ales în funcție de solubilitatea rășinii sau a amestecului de rășini utilizate. Astfel, spre exemplu, rășina dammar era dizolvată în ulei de in în vreme ce șelacul era dizolvat într-o soluție apoasă de alcool etilic (→ **spirt**) iar guma arabică în apă fierbinte. În lb. latină: *resina*.

RĂZĂTOARE, → **gripcă**. Regionalism transilvănean.

RĂZBOI DE ȚESUT, utilaj cu ajutorul căruia se realizau, în

gospodăriile satelor, diferite țesături din fibre textile vegetale sau animale. Principalele *tipuri* folosite erau: *argeaua*, *războiul vertical de țesut*, *războiul orizontal de țesut* și „*scândura de țesut brâie*". Părțile componente ale **r.d.t.** erau: „*talpa*", „*scândura de stat*", „*sulul din față*", „*sulul din spate*", „*vătălele*", *spata* etc. După *tehnica de lucru* utilizată țesăturile realizate în gospodăria românească de altă dată erau: *simple în două ițe* (pânză obișnuită), *simple în patru ițe*, *cu alesătură* (macatele) „*cu învărgătură*" (preșuri, traiste), cu „*cordeciu*" (betele), *cu bătătură* și *urzeală din același material* și cu *bătătură din materiale diferite*. Țesăturile realizate în **r.d.t.**, erau folosite la confecționarea îmbrăcămintei, a rufăriei de corp și de pat, a pieselor textile de pus pe pereți, pe masă, la ferestre și pe „culme" sau la alte necesități ale gospodăriei (saci, desagi, ștergare etc.).

RĂZUIRE. În afară de sensul de îndepărtare a unui strat subțire de pe suprafața unui corp, olarii români de tradiție au mai folosit acest termen și pentru a indica operația prin care, în cursul modelării unei piese ceramice, erau îndepărtate neregularitățile apărute în cursul uscării (→ **zbicire**) de pe fundul și pereții acesteia.

RĂVÁR, vas mare (cca 15 l) al ceramicei tradiționale românești în care se frământa coca. Regionalism nord moldovean.

RĂVINEALĂ. **1.** Umezeală. **2.** Reveneală. **3.** Jilăveală. Termenul era folosit cu referire la umiditatea unui material.

RĂZLUÍ, **a ~**, operația de desenare, după model (→ **formă**) în tehnica picturii țărănești românești executată pe sticlă. Se desenau contururile cu o pensulă înmuiată într-o culoare închisă (→ **cerneală de clei**). Termenul a fost curent folosit în centrele de pictură pe sticlă din Sebeș și Alba Iulia. Sin.: *a roizuí* (folosit în xilogravură).

RĂZUITOARE, → **gripcă**, **răzătoare**.

RĂZUȘĂ, lopățică de lemn folosită în ceramica tradițională românească.

RĂZUȘCĂ, → **gripcă**. Regionalism (Maramureș).

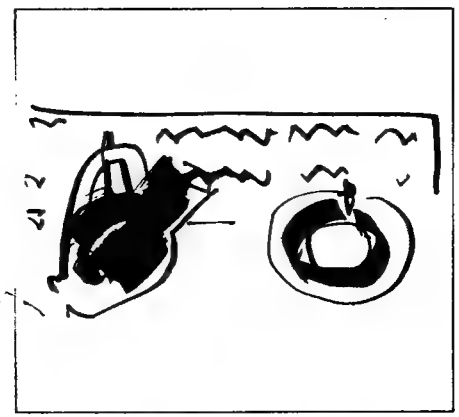
RÉGHILĂ, → **ehél**.

RHA, → **plotóg**. Regionalism nord-vest transilvănean.

RELIEF, → **putere**.

RIDICA CUNUNI, **a ~**, operația de realizare a aureolelor în relief, în pictura murală tradițională și în cea executată pe panouri de lemn. La lucrările executate în *tempera pe panouri de lemn*, se începea cu trasarea circumferințelor cu compasul (→ **perghél**), așezarea unui fir de bumbac răsucit (mai gros la aureolele mari, mai subțire la cele mici) înmuiat într-o suspensie apoasă de ipsos, de-a lungul circumferinței trasate, corectarea traseului acesteia (cu vârful compasului) și uscarea ipsosului folosit la înmuierea firului. După aceea, în interiorul corespunzător supra-

feței aureolelor, se aplica materialul din care era realizată (același ca al grundului folosit, sau o compoziție, pe bază de ipsos, în care se introduceau – sau nu – câlți tocați fin sau un agent de umplere). Aplicarea materialului respectiv se efectua până la înălțimea necesară (corespunzătoare dimensiunilor lucrării). În această pastă moale aplicată pe suprafața aureolei, se imprimau, apoi, cu ajutorul unei ștanțe (→ **lemnul**, **tipărire**)



eventuale motive florale, geometrice sau litere care trebuiau să apară în relief. Corectarea motivelor imprimate se efectua cu pensula înmuiată în ipsos sau, după uscare, prin radere îngrijită. În compoziția materialului cu care se realizau aureolele în relief se introducea, de obicei, și puțin ocru. Acesta, prin trasluciditatea foiței metalice, vira interesant culoarea acesteia, „încălzind-o". La lucrările murale executate în tehnica *frescei* sau *secco*, se începea tot cu trasatul aureolei cu compasul. Unul dintre brațele sale era prevăzut cu o pensulă subțire și moale care se înmuia în culoare. Se aplica apoi, materialul cu care se realiza relieful aureolei (ex.: var lipsit complet de steril sau bucăți nehidratate, amestecat cu câlți condiționați și tocați mărunt), cu o mistrie mică, avându-se grijă, ca grosimea stratului de mortar să fie mai mică în partea dinspre capul personajului pictat. În general, în partea exterioară, aureola nu avea o grosime mai mare de 15 mm. Folosirea mortarului respectiv la realizarea aurorei era conformă unei vechi practici aflată în uz (anterior secolelor XIII-XIV) și în Vestul european. *Imprimarea unor motive decorative* sau *litere* se efectua tot cu o ștanță de lemn, ca și la lucrările executate pe panouri de lemn. În acest caz, însă, se intercala adesea (între ștanță și mortar) o foaie de hârtie subțire rezistentă, corectarea conturului și detaliilor făcându-se cu vârful unei mistrii mici și a unei pensule înmuiate în apă. Circumferința era corectată tot cu compasul. După uscare, se aplica pe întreaga suprafață decorată a aureolei un strat de ocru, în timp ce, pe părțile aureolei învecinate cu capul personajului se aplica un strat de „oxiu". După o uscare bună, se poleia aureola (→ **a aurí**). Atunci când nu se lucra cu foiță de aur ci cu una de *argint*, deseori, după poziționarea, lipirea, uscarea și netezirea acesteia, era acoperită cu o peliculă protectoare de *clei de morun*. Dacă nu se lucra cu folie metalică, se efectua o imitație, aplicându-se, peste mortar, trei straturi succesive (cu uscări intercalate între aplicarea a două straturi) cu o culoare realizată cu „alb de var", urmată de alte 2-3 straturi succesive de ocru. Se trasa după aceea circumferința cu ceruză, în exteriorul ei trasându-se, în imediata apropiere, o a doua, fie cu „oxiu", fie cu „ghiulbahar". Voga ornamentării în relief era veche și în Europa Occidentală medievală. Apariția acestor tehnici trebuie pusă și la noi în probabilă legătură cu tendința pictorilor de a realiza perspectiva.

RIDICATE, în relief (→ **a ridica cununi**)

RINDÉU, scaun cu ladă, piesă de mobilier în locuința tradițională românească. Uneori a fost decorat prin incizare sau pictare.

RISTÍC, → **cecídii**, **răstic**.

ROATĂ. În afară de accepțiunea curentă, în olăria tradițională românească, prin acest termen se mai indica: **1.** Principalul dispozitiv folosit la modelarea pieselor ceramice (→ **roata olarului**). **2.** Un cilindru (lungime 40-60 cm; diametru 15-16 cm) realizat din „lutul" în curs de condiționare (→ **dospire** (**2**)) și din care, prin tăierea în felii și frământare cu mâna se îndepărtau impuritățile jenante (pietricele, resturi de „piatră de var" diferite materiale organice etc.). În lb. latină: *rota*.

ROATĂ DE DEPĂNAT, dispozitiv în care se strângea, pe mosoare, borangicul.

ROATA OLARULUI. **1.** Dispozitiv folosit la modelarea pieselor ceramice realizate cu mâna din suluri de argilă, conform unei tehnici străvechi care nu se mai practică de câteva decenii în aria românească. Un ultim centru care a întrebuințat această tehnică a fost semnalat în comuna Deda, județul Mureș, cu vreo patru decenii în urmă. **R.o.** folosită în acest centru era compusă din două discuri, cu

diametrul egal, fixate între ele cu patru distanțiere de lemn (→ **fuștei**). Aceste roți se învârteau pe un ax („fus") sprijinit pe un trunchi de copac (→ **gloț**) sau într-un scăunel. Învârtirea discurilor se efectua încet, acționând cu genunchiul asupra distanțierelor amintite. Învârtirea respectivă se continua pe măsură ce se realiza corpul piesei ceramice cu ajutorul sulurilor ceramice prefabricate. La acest

dispozitiv, învârtirea nu avea un rol de fasonare propriu-zisă ci acela de a schimba poziția piesei ceramice astfel încât olarul, în cursul modelării, să nu fie nevoit să se învârtească în jurul piesei. Uneori piesele ceramice obținute erau decorate și în relief (→ **ruvașe**). **2.** Dispozitiv pentru modelarea argilei crude și realizarea unei piese ceramice (blid, căneeu, ulcior, etc.) compuse din forme de revoluție, în ceramica tradițională românească. **R.o.** era și este compusă din: a) un ax central („fusul") care, în trecut, era realizat din lemn de carpen pentru ca, în ultimele secole, să fie confecționat dintr-un material feros, b) un taler superior („taier") (→ **străgălie**) pe care se așeza „gogoloiul" de argilă care urmă să fie modelat, c) un al doilea taler, inferior („roată", cu diametrul mai mare decât al piesei similare superioară; funcție: „volan") și, în sfârșit, câteodată, d) un al treilea taler (disc) mai gros decât cele două talere precedente care avea un diametru intermediar. „Fusul" se sprijinea la partea inferioară, într-un lagăr care, odinioară, era realizat dintr-o măsea de cal, dintr-o bucată de cărămidă, dintr-o bucată de lemn (stejar, fag, salcâm) impregnată cu material lichid existent în gunoiul de grajd sau pe o piatră care avea o scobitură perfect lustruită. Atunci când se folosea, ca lagăr al axului, o cărămidă sau o piatră ca și când axul era confecționat din lemn de carpen, adesea, la capătul lui inferior era fixat un fel de cui metalic gros (→ **zăpar**). **R.o.** era uneori fixată cu o stinghie groasă (→ **cătușă**) de masa de lucru (→ **tăpșanul roții**). Talerul-volan al roții era împins și rotit continuu, cu piciorul, de către olar, în cursul modelării și decorării viitoarei piese ceramice. Sin.: *corâng, rotilă.*

ROIZULÍ, a ~. 1. a desena. **2.** Desenarea motivului unei xilogravuri pe un clișeu realizat dintr-o scândură de măr sau de păr. Regionalism (Gherla; sec. XIX).

ROȘAȚĂ, partea rumenă din obrazul personajelor tinere dintr-o pictură tradițională românească. La *frescă*, culoarea **r.** se obținea fie amestecând „bol" și „sarcă", fie ceruză (→ **alb de icoane**) cu „ohră" galbenă, de nuanță puțin roșietică, și puțin cinabru (→ **chinăvări**) fie, în sfârșit, cu o culoare diluată formată numai cu cinabru. Cu primul amestec citat, deseori, se lucrau și buzele personajelor. Au fost, însă, și cazuri în care același lucru se executa numai cu „bol", fără alt pigment. Culorile obținute astfel se aplicau peste fondul de culoare (→ **sarcă**). Atunci când se lucra în *tempera*, pe panouri de lemn, **r.** se realiza cu un amestec de cinabru și „carnație". În lb. latină: *roseus* = *roșu*. Sin.: *rumeneală, rumenețe.*

ROȘÍ, a ~, operația de vopsire în culoare roșie a materialelor textile și a ouălelor de Paști. *Materialele* vegetale folosite, sub formă de decoct sau altfel, erau plantele *Origanum vulgare* (→ **șovârf**), frunza, scoarța sau

ramurile tinere ale copacilor *Pyrus silvestris L.* (→ **pădureț acru**), *Quercus rubor L.* (→ **stejar**), *Alnus glutinosa L.* (→ **arin**) sau a pomilor *Prunus domestica* (→ **prun**) și „perjului roșu". Oricare ar fi fost tehnologia de vopsirte în roșu, mai întâi, materialul textil era colorat în galben (→ **a gălbení**). Nuanța culorii roșii obținute în final depindea și de cea a galbenului cu care fusese vopsit materialul în prealabil. O *primă* tehnologie de vopsire în culoare roșie începea cu realizarea unui decoct de scoarță de „pădureț acru" în care, în timpul fierberii și realizării extracției materialului tinctorial, se introducea o cantitate de frunză și floare de „șovârv" pulverizat fin. Apoi, în decoctul separat într-o putină (cca. 20 l) și răcit, se azvârleau doi pumni de frunză și floare de „șovârv" și un pumn de frunză de „pădureț acru". Se repeta dozajul respectiv până se umplea putina. După ce se arunca o bucată de fier în amestec, putina era acoperită cu lespezi, pentru a nu se ridica frunzele și florile neieșind astfel din amestec și pentru a se proteja contra impurităților aduse de curenții de aer. Se așeza putina la soare (vara) sau într-un loc încălzit din casă (iarna), 3-15 zile, după care se introducea înăuntru și materialul textil care trebuia vopsit. În final, după ce, prin examinări periodice, se considera că s-a ajuns la culoarea dorită, se scotea materialul textil din putină. Era stors de flota de vopsire și întins pe vatră (în prealabil îngrijit curățată și ușor încălzită). Într-o *primă etapă*, materialul textil era continuu răsfirat și frecat în palme, pentru ca în continuare, să fie adunat și așezat la uscare definitivă pe un colț al vetrei sau pe cuptor, în dosul coșului, timp de 2-3 ore. După această uscare, materialul era stropit cu mâna, cu flota de vopsire din putină, așezat și frecat în palme, pe vatră, ca la începutul uscării. Se repeta apoi desăvârșirea uscării pe cuptor. Această uscare mai complicată era repetată de câte trei ori pe zi, timp de trei zile. Pentru ca roșul obținut să nu se „veștejească" în timp, materialul textil vopsit era introdus, după „roșire", într-o leșie (→ **alisavă**) concentrată cu multă cenușă. După scoaterea din leșie, materialul era uscat, fără a fi în prealabil spălat. Într-o a *doua* variantă tehnologică, peste flota de vopsire de care este vorba în varianta anterioară, se introducea și puțin decoct de scoarță de stejar, materialul textil fiind, de data aceasta, fiert în flota amintită. Introducerea unui decoct de scoarță de sterjar se făcea numai în final, în timpul răcirii, operația având un rol de fixare a culorii. Într-o a *treia* variantă tehnologică, vopsirea se efectua începându-se cu prepararea unui decoct de ramuri tinere de „pădureț acru". După decantare și strecurare, se adăuga soluției respective pulbere fină de frunză uscată de „pădureț acru" și de „corn", amestecate cu frunză și

floare de „șovârv" (raport 1:2; introducerea în trei reprize). După ce în acest amestec se arunca o bucată de cupru și se frământa cu mâna componenta solidă, se lăsa amestecul liniștit timp de trei zile. Urma o strecurare printr-un material textil dens. Apoi se lăsa ciubărul în care se executa vopsirea să stea alte trei zile, la căldură, pe cuptor, după ce se introducea în el materialul textil care trebuia vopsit. În continuare, se scotea materialul, se scurgea flota de vopsire rămasă în el, era învelit într-o pânză și așezat, la căldură, pentru a se usca. După aceea, se introducea într-o căldare metalică o cantitate din flota cu care se executase vopsirea, diluată cu aceeași cantitate de apă „neîncepută". Urma o fierbere scurtă după care se introducea materialul textil, sub o continuă și viguroasă amestecare. Se urmărea continuu, în timpul fierberii, până când materialul care se vopsea ajungea la o nuanță acceptabilă. Se scotea apoi materialul vopsit, se îndepărta cea mai mare parte din flota pe care o antrenase și se efectua o uscare similară cu cea descrisă anterior. În mod oarecum similar se lucra și într-o *a patra* variantă tehnologică în care, în loc de frunze de „păduret" și „corn" se lucra cu frunză de „măr dulce". Toate cele patru variante tehnologice descrise anterior se referă la vopsirea *lânii*. Tortul de *cânepă* sau de *in* se vopsea cu un decoct obținut dintr-un amestec de 1 p.g. scoarță uscată de „arin negru" și 2 p.g. scoarță de „prun" sau de „perj roșu" în care se agita, după fierbere, o punguță (realizată dintr-un material textil) în care se introducea cenușă și „var stins". Dacă vopsirea se efectua în anotimpul cald, se introducea materialul textil și se continua amestecarea. Iarna se lucra într-un loc mai călduros din casă. Urma o uscare, la soare, după ce se ajungea la nuanța de roșu dorită. Și la această variantă de vopsire, materialul textil era vopsit în galben înaintea vopsirii în roșu. O a *doua* variantă de vopsire în roșu a cânepii și inului se efectua cu un decoct de scoarță de „arin negru", la fierbere. Prin ea, se obținea, un cărămiziu, numai dacă se utiliza o cantitate mai mare de scoarță atunci când se prepara flota de vopsire.

ROȘU DE CÂRMÂZ, culoare roșie care se realiza cu o flotă de vopsire obținută prin fierberea în apă a unui amestec de „băcan" și „cârmâz". După răcire, decoctul obținut era filtrat și, apoi, folosit în boiangerie.

ROTÍLĂ, → **roata olarului.** Regionalism nord-vest transilvănean.

RUJĂ ÎNTUNECATĂ, planta *Malva L.* Decoctul obținut din florile trecute ale acestei plante se folosea la vopsirea în verde a materialelor textile, în boiangeria populară românească și a ouălelor de Paști (→ **a înverzi**). Sin.: *rujă neagră.*

RUMEN, de culoare roșietică. Termenul a fost folosit cu referire

la obrazele și buzele personajelor din portretele și compozițiile picturii medievale românești.

RUMENEALĂ, → **roșață, rumen.**

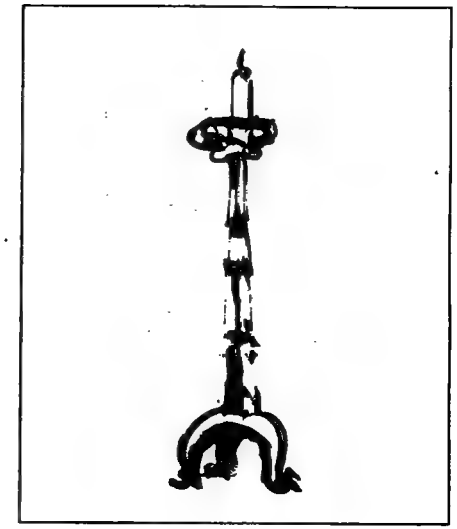
RUMENEȚE, → **roșață, rumen.**

RUMENIOARĂ, diminutiv de la rumen.

RUȘALĂ. 1. → **ciripie. 2.** Material roșu cu care se putea sau nu colora, în roșu, alte materiale.

RUȘÍ, a ~. 1. A se înroși. Termenul a fost folosit și pentru a se indica acea culoare pe care o căpătau, dacă erau încălziți puternic, pereții unui utilaj (ex.: „cuptorul de var") sau a unei piese (ex. baghetă metalică cu care se amesteca) sau un utilaj (ex.: recipient metalic). Culoarea respectivă reprezenta și o indicație aproximativă a faptului că incinta, piesa sau utilajul au ajuns la o anumită temperatură, interesantă și neapărat necesară unei anumite faze dintr-un proces tehnologic anumit. **2.** A se rușina.

RUȘITURĂ, → **brezătură.**



RUTĂ, planta *Ruta graveolensis L.* Seva ei era folosită la realizarea unei cerneli verzi. În lb. latină: *ruta.* Sin.: *vârneț.*

RUVAȘE, cercuri paralele incizate, practicate în scopul decorării pieselor ceramice confecționate prin străvechea, astăzi de mult dispăruta, tehnică de modelare cu suluri de lut, nu cu „boț" de argilă, pe roți acționate manual (→ **roata olarului (1)**).

S

SAÂTLÂC, → **saâtlíc**.

SAÂTLÍC, vas de măsură, adeseori confecționat din sticlă, reprezentând cca. 100 dramuri, adică a patra parte dintr-o oca (→ **dram**, **ocá**). Sin.: *saclíc*.

SABÚN, suc al plantei *Aloe africana L.* (→ **aloe**).

SÁBUR, rășină orientală extrasă din planta *Aloe afriana L.*, solidă, cu un miros specific, de culoare roșietică, având inserții gălbui, casantă și cu gust amar. Era folosită la realizarea unor verniuri. În lb. turcă: *sabur*. Sin.: *saraîsabur*, *sarisabri*, *sarisabrit*, *sarisabru*, *sarisampri*.

SACĂSÚ, colofoniu (→ **ceam-sacâz**).

SACÂZ, colofoniu (→ **ceam-sacâz**). În lb. turcă: *sakyz*. În limba turcă, termenul mai reprezenta și numele insulei Chios, insulă în care se producea mult colofoniu.

SACÂZ ALB CURAT, colofoniu pur (→ **ceam-sacâz**, **sacâz**).

SACÂZ BUN, → **ceam-sacâz**.

SACÂZ DE VINEȚÍIA, → **ceam-sacâz**.

SACLÍC, → **saâtlíc**.

SĂCRIE, → **hambar (2)**, **pui**.

SĂCRÍU, → **hambar (2)**.

SĂGEȚI. În afară de sensul curent, cu acest termen se mai indicau și stâlpii de lemn (adesea uniți printr-un arc semicircular) folosiți la împrejmuirea unei prispe (→ **târnaț**), a unei case tradiționale sau a unei biserici de lemn românești. Adesea erau decorați prin cioplire, incizare sau sculptare. În lb. latină: *sagitta*.

SAGÓNUL CATÂRULUI, coama catârului. Perii recoltați din **s.c.** erau utilizați la realizarea unor pensule cu care se lucra în pictura murală românească (→ **condei**).

SAFRÁMI, șofran (→ **croc**).

SAFRAN, șofran (→ **croc**).

SAHÁN, vas metalic (din cupru, cupru cositorit sau argint) folosit în bucătărie și la unele operații tehnologice interesante pentru activitatea pictorilor și artizanilor români ai evului mediu. Uneori, termenul a fost folosit și pentru a indica o tigaie, un fel de castron, sau un vas de bucătărie mare în care se cocea plăcinta. În lb. bulgară și sârbo-croată: *sahan*.

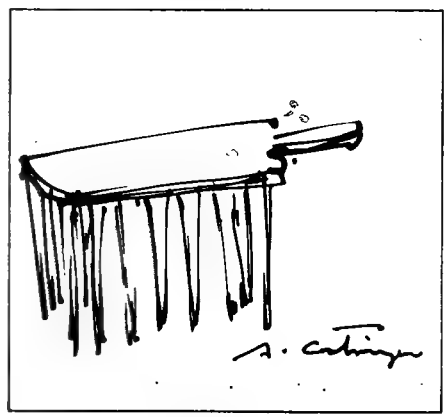
SĂÍN, → **laiu**.

SEÍN, → **laiu**.

SALAMÚNDI, clorură de amoniu (NH_4Cl), folosită ca decapant la auriri și cositoriri ca și la finisarea, prin abraziune, a unor preparații aplicate pe panourile de lemn care, ulterior, erau pictate. Sin.: *salamuniac*, *țepiríg*, *țiperíg*, *țipiríg*.

SALAMUNIAC, → **salamúndi**.

SALBĂ MOALE, arbust cu frunze lanceolate din familia Celastracee (*Evonimus europeus L.*). Din lemnul lui, prin carbonizare incompletă (→ **cărbune**), se realizau, uneori, cărbuni de desenat. Adesea, în aceleași scopuri, era înlocuit cu lemn de tei, salcie sau alun, esențe mai ușor accesibile. Sin.: *vonicér*.



SALCĂ MOALE, salcie (*Salix*), arbore cu ramuri mlădioase și subțiri, cu frunze lanceolate care crește pe marginea apelor curgătoare și în locuri cu umiditate mare. Din lemnul de **s.m.** se realizau, prin carbonizare incompletă, cărbuni de desenat (→ **cărbune**). În lb. latină: *salix-cis*.

SĂL DE APĂ, → **bdicaș**.

SĂLIMÁN, → **alb de icoane**.

SĂLIMÁN AL PĂRETELUI, → **alb de var**.

SÁLIȚĂ, → **cobelc**.

SAMANÍU, de culoare galben-pai. Termen folosit mai mult în boiangeria populară. În lb. turcă: *sameni*.

SANDAL, santal, rășină dură extrasă din lemnul mai multor specii de arbori tropicali (*Santalum*), insolubilă în apă, solubilă în alcool și oțet. A fost folosită în compoziția unor verniuri alături de alte rășini (→ **vernichíu**). În lb. greacă: *santalon*. Sin.: *santal* și *santalóz*.

SANDARÂC, → **gumisandaracțe**.

SANDARÂCĂ, → **gumisandaracțe**.

SÂNGEAP, → **cârsap**.

SANGÉP, → **cărsáp**.

SANÍR, safir, piatră semiprețioasă albastră, o varietate a corindonului.

SANTAL, → **sandal**.

SĂPA, **a ~**. În afară de sensul curent, termenul a mai fost folosit și pentru a indica operația prin care se executau motive incizate, în lutul „nears" al unor piese de ceramică populară românească. Cu ocazia incizării, de-a lungul traseelor respective, se îndepărta angoba și chiar o mică parte din lutul peretelui piesei. Erau și cazuri în care „săparea" se executa pe suprafețe mai mari, astfel încât suprafețele neafectate rămâneau în relief. Reliefate fiind și de faptul că, din punct de vedere coloristic, erau amplasate în mijlocul unui fond de culoare

brun-roșcat (Maramureș). Sin.: *a zgâria*.

SĂPA OUĂ, a ~, → **a încondeia ouă**.

SĂPUN, material obținut prin acțiunea acizilor grași (din uleiuri vegetale sau animale) cu soluții alcaline (hidroxizi sau carbonați) și folosit de către pictorii români medievali ca încorporant și plastifiant în compoziția unor paste adezive utilizate la auriri (→ **ambol**, **poliment**, **a aurí**). În lb. latină: *sapo*; în lb. greacă: *sapuni*.

SĂPUN BUN DE RACHIU, săpun lichid sau de consistență păstoasă, destul de pur, fabricat din uleiuri vegetale și leșie (→ **alisavă**). Acest săpun conținea o cantitate de glicerină liberă care-i conferea o oarecare transluciditate. Era utilizat ca emulsionant al uleiurilor folosite la grunduri. În lipsa acestui săpun de calitate mai bună, s-a folosit, la realizarea acelorași grunduri, o soluție apoasă concentrată de săpun obișnuit. În lb. latină: *sapokalinus*. Sin.: *săpun bun turcesc*, *săpun de rachiu*, *săpun moale*, *sapocalin*.

SĂPUN BUN TURCESC, → **săpun bun de rachiu**.

SĂPUN DE RACHIU, → **săpun bun de rachiu**.

SĂPUN MOALE, → **săpun bun de rachiu**.

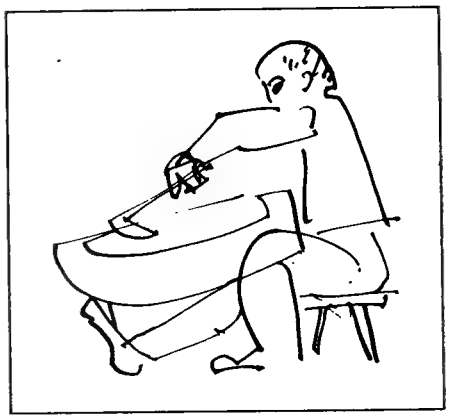
SĂRĂCÎCĂ, → **acsif**. Termen vechi românesc.

SARAISABRU, → **sábur**.

SARBED, de culoare galben pal. Termen folosit în boiangeria populară românească. Sin.: *sărbeziu*, *șters*.

SARCĂ, → **carnație**. În lb. greacă: *sarca*.

SARCA LUI PANSELINOS, culoare standard a pielii personajelor din compozițiile și portretele executate de pictorii Rasăritului ortodox european și atribuită unui semi-legendar luceafăr al picturii atonite Manuel Panselinos. În textele tehnice din erminiile mai noi, se recomanda a fi realizată dintr-un amestec de ocru (de cele mai multe ori cel „de Vinețiia"), ceruză (→ **alb de icoane**) și puțin cinabru (→ **chinăvări**). Recomandările altor texte similare spun, însă, că Panselinos nu introducea cinabru deși ele intitulează culoarea tot „sarca lui Panselinos". În unele manuscrise, o rețetă fără „chinovar" este dată alături de cealaltă, așa zisă a lui Panselinos. În aproape toate textele amintite, se atrage atenția că proporția în care sunt introduși pigmenții să nu conducă la o culoare prea deschisă (pigment alb într-o proporție exagerată) sau prea galbenă (proporție exagerată de ocru). Nuanța convenabilă a culorii se învăța, desigur, în mod practic, în cursul uceniciei executate în atelierul unui maestru. **S.1.P.** se aplica peste „proplasm". După ce se aplica culoarea de fond pe obraz, se aplica „sarca", avându-se grijă ca, înspre marginile desenate, stratul de culoare depus să fie atât de subțire încât parcelele respective să fie apropiate de culoarea



„proplasmului". Apoi, la părțile luminate, se revenea cu o altă culoare standard (→ **îndulcire**) amestecată cu „sarca". La *personajele bătrâne*, se accentuau cu „sarcă" ridurile, ulterior revenindu-se cu „bol" în strat foarte subțire. La cele tinere, se lucra cu sarcă numai la ochi și la sprâncene. După aceea, cu o culoare obținută dintr-un amestec de „sarcă" și ceruză, se aplica un strat subțire, în parcelele mai luminate, ulterior „întărindu-se" aceste locuri cu ceruză (→ **carnație**, **sarcă**).

SARCOSÍ, a ~, operația de aplicare a „sarcei", în pictura școlilor de la Athos și din Țările Române (→ **carnație**, **sarcă**, **sarca lui Panselinos**).

SÁRDIE, piatră semiprețioasă roție sau brună. Sin.: *sardion*, *sardiu*.

SARDION, → **sárdie**.

SARE, clorură de sodiu (NaCl), naturală, cristalizată, cu densitate destul de mică (2,2 kg/dm^3) și duritate mică (2-3 Mohs). În zăcăminte se găsește sub formă de sare *albă* (puritate 99,9%; cristale albe și transparente), sare *vânătă* sau *pământoasă* (cristale mici, cu depuneri de praf argilos foarte fin și, uneori, bitum; miros caracteristic) și sare *vărgată* (amestec alternativ al celor două sorturi). În aria românească, zăcămintele conțin **s.** foarte pură (99,60-99,80%) și sunt amplasate în regiunile subcarpatice ale Olteniei, Munteniei, Moldovei și Bucovinei, podișul Transilvănean și în Maramureș. Exploatate încă din neolitic (Vișău, Săcel-Maramureș etc.) și, mai târziu, în epoca bronzului (Ocna Șugatag, Coștiu etc.), zăcămintele românești sunt de adâncime dar și de suprafață. Ca și alte exploatări de zăcăminte, în epoca ocupației romane, *exploatarea* sării cunoștea o dezvoltare remarcabilă. Introducerea unor sisteme de lucru mai evoluate, slăbește în timpul migrației popoarelor și se dezvoltă continuu începând din evul mediu timpuriu până în zilele noastre. Începuturile exploatării, în aria românească, s-au efectuat în gropi mici, apoi în puțuri (cu pereții susținuți cu împletituri de nuiele), până la o oarecare adâncime. În epoca romană, se practicau (până la 15 m adâncime) camere paralelipipedice (15-30 m x 4 x 8 m) deschise. Unele dintre exploatările respective (cca. 270) au fost continuate și după retragerea romană, reapărând, în aceste timpuri și formele de exploatare arhaică. În paralel, însă, a început și exploatarea în puțuri de diferite

forme (*tronconice, cilindrice, clopot*) sau *mai evoluate*, tipuri care s-au păstrat până în secolul trecut. *Scoaterea bolovanilor de sare* se făcea fie cu un scripete simplu, fie cu un crivac acționat cu cai. În timp, au apărut și lucrători specializați („ciocănași"), deschiderea zăcămintelor făcându-se de localnici. În evul mediu, au apărut exploatări în care se începea cu practicarea a două puțuri (unul pentru extracție și transport, celălalt pentru aerare), armarea pereților și a bolții (camerelor pornite din primul puț) efectuându-se cu bârne. În spatele armăturii de lemn se colmata locul cu o pastă de argilă (amestecată cu o substanță grasă; grosime: 20-30 cm) care era compactizată prin batere. Aceste mine miniaturale mergeau până la o *adâncime* maximă de 100 m și se dezvoltau în forme diferite, menționate anterior. Fiecare era exploatată 2-3 ani, ulterior săpându-se una nouă. Pe scurt, exploatarea se desfășura în felul următor: *trasarea* (prin practicare de găuri, la 10 cm, una de alta) a suprafeței unei „brazde" (bolovan mare), *baterea* (cu barosul) în găuri a unor pene, *desprinderea* bolovanului, *fracturarea* bolovanului în fragmente (40-50 kg fiecare), *transportul* la dispozitivul de ridicat la suprafață (scripete, macara, crivac, tambur cilindric cu ax vertical de lemn, acționate cu cai, fiecare având o platformă). Manevrarea macaralelor sau crivacului se făcea cu otgoane groase de cânepă înmuiate în seu. De la adâncimi mai mari bolovanii de sare erau aduși la suprafață cu burdufuri mari de piele. După ridicarea la suprafață a blocurilor de sare, bolovanii erau *cărați* cu roabele la căruțe și apoi erau duși mai departe cu acestea. *Iluminatul* se efectua cu opaițe („steart") metalice. Măsuratul sării se efectua de către operatori specializați („maglași").

SAREA MÂȚEI, → **ghips**. Termen vechi românesc.

SĂRICÍCĂ, → **acsíf**.

SARISÁBRI, → **sábur**.

SARISÁBRU, → **sábur**.

SARISÁMPRI, → **sábur**.

SĂSÍU, → **hambar (2)**.

SAVATISÍ, a ~, → **a muruí**.

SBURA, a ~. Termenul a fost folosit în boiangeria populară românească pentru a se indica faptul că, în cursul operației de vopsire a unor materiale textile, nu se reușise colorarea în culoarea sau nuanța urmărită.

SCAMFĂ, → **gripcă**. Regionalism din nord-vestul Transilvaniei.

SCÂNDURĂ. 1. Panou suport de lemn pe care se picta un portret sau o compoziție (→ **blană**). **2.** Planșă de lemn de secțiune dreptunghiulară, cu o grosime mult mai mică decât lățimea și cu o lungime mult mai mare decât aceasta. Era și este folosită ca material de construcție dar și la realizarea unor dispozitive sau a unor suporturi a stratului pictural al unor icoane (→ **icoane de lemn**). În lb. latină: *scandula*.

SCÂNDURĂ LATĂ, scândură, cu o lățime de 15-20 cm ornamentată prin traforare, amplasată și fixată pe grinzile podului casei tradiționale românești.

SCARĂ. 1. Construcție auxiliară provizorie, în formă de schelă de lemn, folosită de zidarii și pictorii care executau lucrări murale în tehnica *fresco* sau *secco* atunci când aplicau mortarul sau pictau în părțile superioare ale unui edificiu. **2.** Tabla de materii a unei erminii sau a altui tip de manuscris mai amplu. În lb. latină: *scala*.

SCAUN DE CIOPLIT, dispozitiv din lemn masiv folosit de dulgheri pentru cioplirea lemnelor. În timpul cioplirii, acestea erau prinse în scoabe de **s.d.c.** Sin.: *bedreag*.

SCAUN DE CRĂPAT DRANIȚA, dispozitiv simplu, construit din lemn, folosit de cei care confecționau șindrila.

SCAUN DE CURELAR, dispozitiv simplu, de lemn, folosit în curelărie.

SCAUN DE CUȚITOIT, dispozitiv în care dulgherii și butnarii aranjau și finisau suprafața pieselor de lemn lucrate de ei, cu o sculă tăietoare specială (→ **cuțitoaie**). Sin.: *scaun de mezdrít*.

SCAUN DE MEZDRÍT, → **scaun de cuțitoít**.

SCAUN DE SPĂLAT AURUL, dispozitiv în formă de masă de lemn înclinată cu ajutorul căruia se îndepărta sterilul din minereul aurifer măruntit în pive de piatră sau, mai târziu, în șteampuri și, măcinat în râșnițe, cu ajutorul unui curent de apă. Practic, era construit dintr-un mic plan înclinat, realizat din scânduri (lungime 1,50-2,50 m, lățime 0,40-1,00 m) susținut de patru picioare (fixe sau demontabile). Două dintre aceste picioare erau mai lungi (0,80-1,20 m) față de celelalte (0,30-0,60 m). Reținerea pepitelor de aur se făcea cu ajutorul unor petice de material textil (realizat din lână; prins în cuie în partea superioară a dispozitivului) numite uneori „petice de cioarec" sau cu niște șanțuri transversale practicate pe fundul dispozitivului. Tot pentru aceeași operație, dispozitivul avea de obicei doi servanți. Unul dintre aceștia săpa și aducea brazdele de aluviuni aurifere sau minereul măcinat iar cel de-al doilea îl spăla. Alteori însă, se lucra și cu un singur servant. Un dispozitiv similar, dar cu dimensiuni mai reduse (→ **hurcă**) a fost folosit numai pentru recuperarea aurului din aluviuni. Sin.: *doșcă, hârloste, hurcă, vălău*.

SCAUNUL ROȚII, scaunul pe care stă olarul de tradiție în timpul modelării pieselor ceramice la „roată" (→ **roata olarului**). Adesea **s.r.** era realizat dintr-o scândură fixată pe 3-4 picioare rudimentare și era amplasat în fața dispozitivului de modelare.

SCHEDIARISÍRE, → **închipuire**.

SCHIȚARE, → **închipuire**.

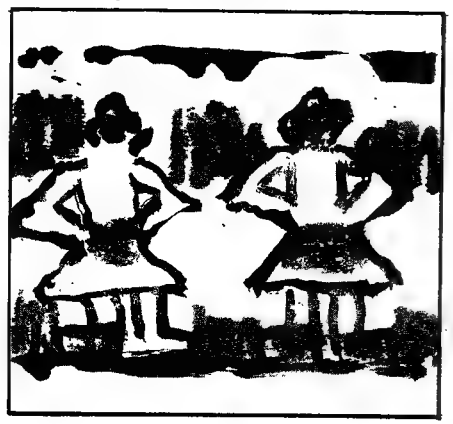
SCLIPEALĂ, luciu conferit de un material peliculogen aplicat pe o lucrare de pictură, pe o ramă sau pe un element decorativ, după pictarea acestuia și

„uscarea" lui (ex.: luciul unui verniu sau al unui lac folosit la decorarea căruțelor).

SCLIPICIOS, lucitof. Termenul a fost folosit și la aprecierea calității unor materiale. Astfel, în cazul în care ghipsul natural era declarat **s.** cristalele mari care-l alcătuiau și reflectau lumina, garantau o înaltă puritate corespunzătoare exigențelor apărute în folosirea ipsosului de către pictori, ipsos care se obținea prin calcinare (→ **ipsos**).

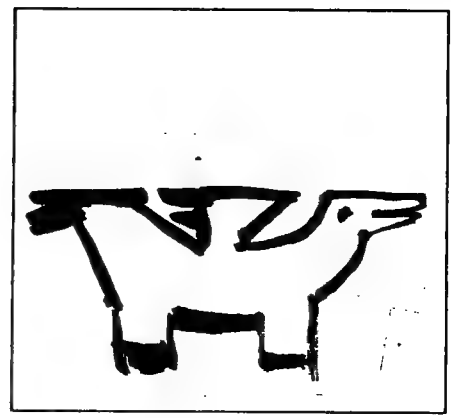
SCLIVISIRE. **1.** Operația de netezire, cu „drișca" sau cu „mistria" a unui strat de mortar umed, proaspăt aplicat. **2.** Operația de netezire, cu o sculă specială (→ **colțul**) și lustruirea foliei metalice aplicate, la auriri (→ **a aurí**). Mai înainte de a se executa **s.**, la lucrările pictate pe panouri mobile de lemn, acestea erau încălzite ușor pentru a se înmuia materialul adeziv existent sub foița de aur și a se ușura operația pe această cale. **3.** Șlefuire fină, executată cu o bucată de postav aspru, pe suportul stratului pictural, mai înainte de a se aplica adezivul, la *auriri*, precum și finisarea grundurilor și a preparațiilor, la pictura executată pe *panouri de lemn*, sau a grundurilor în compoziția cărora se introducea și ou, la lucrările de pictură executate pe *pânză*. **4.** Operația de șlefuire și finisare fină a culorii realizate și aplicate de auriu, tot la lucrările de pictură executate pe *panouri de lemn*. **5.** Operația de fracturare, cu vârful unei mistrii fine sau cu „osul" a crustei fine de carbonat de calciu care apărea în timpul lucrului sau datorită carbonatării hidroxidului de calciu, la ultimul strat de frescă (→ **zugrăvire pe tencuială proaspătă**). În lb. greacă: *scliviso*.

SCOARȚĂ. **1.** Partea exterioară a trunchiului copacilor și pomilor, a tulpinei arbuștilor și plantelor și a globului pământesc. Din **s.** copacilor se realizau decocturi folosite în boiangeria tradițională românească, de asemenea la prepararea unor cerneluri, la argăsirea pieilor și în medicina populară. În lb. latină: *scortea*. Sin.: *coajă*. **2.** Piesă textilă, țesută, de obicei, în tehnica chilim, cu o compoziție care, cel mai adesea, tinde spre o formă închisă, de dimensiuni mari, folosită la acoperirea paturilor sau la decorarea pereților unor încăperi mai mari din locuința tradițională românească. Era țesut de către gospodine. **S.** cele mai vechi au urzeală de *lână* (Oltenia, Muntenia și Moldova), de *cânepă* (Transilvania) sau de



bumbac (Banat). Începând de la sfârșitul secolului XIX, toate **s.** au urzeala de bumbac. Băteala era realizată cu fire de lână. **S.** era țesută în războaie orizontale sau verticale (→ **război de țesut**). Sistemul lor decorativ era foarte variat, arătând, în fiecare provincie istorică românească, unele influențe venite sau transmise popoarelor vecine. În **s.** fiecăreia dintre aceste provincii se remarcă ușor unele particularități specifice. În linii mari, compozițiile cu motive geometrice, se remarcă printr-un frapant și impresionant echilibru, un ritm riguros, o mare sobrietate, o fantezie fermecătoare a coloritului și o viziune decorativă surprinzătoare. Compozițiile cu motive *fitomorfe* (mai puțin răspândite) se prezintă într-un stil desăvârșit, foarte diverse și cu o viziune specifică în interpretarea decorului vegetal. Compozițiile cu motive zoomorfe au folosit motive străvechi ca pasărea (frecvent în Oltenia), șarpele, cerbul (mai des în Maramureș), câinele, calul, pisica sau păunul (foarte rar; influență orientală). Compozițiile cu motive *antropomorfe* (mai des folosite în Maramureș și Oltenia) aduc accente ale realității zilnice din viața satului românesc, de la munca aspră și îndelungată, până la sărbătorile tradiționale (Oltenia și Muntenia) sau chiar ale vieții urbane (în piesele mai noi). Urmărind atent motivele, plecate de la date și detalii realiste, bine prinse și strămutându-le în decorativ, ele atestează o viziune artistică ce dovedește, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, un stil artistic bine conturat și ușor de deslușit, o sinteză artistică originală și, în același timp, caracteristică. În lb. latină: *scortea*.

SCOARȚĂ BĂNĂȚEANĂ, „scoarță" realizată în Banat (L=1,50 - 2,50; l= 0,50 - 2,00 m). *Urzeala* era cel mai adesea realizată din cânepă (la cele vechi) sau bumbac (după sec. XIX) iar *„băteala"* din lână. În general, ele erau de forma „lăicerelor" (fără



chenar, fără vergi, adesea cu motive geometrice), cu motive dispuse ordonat, pe 1-2 rânduri, cu o compoziție mai complexă. Cele mai frecvente în zonă sunt cele cu un motiv central (cruce, patrat, romb etc.) și un chenar format din benzi de mai multe culori. În **s.b.**, niște culori vii marchează frapant adesea o mulțime de motive ornamentale amplasate în mod neregulat și neritmic. Erau folosite, în cele mai multe cazuri, numai două tipuri de motive ornamentale (geome-

trice și fitomorfe; rareori apar și fluturi) foarte stilizate. Și în acest caz, ca și în cazul scoarțelor altor provincii istorice românești, motivele fitomorfe sunt: prunul, floarea, buchetul, ghirlanda și vasul cu flori. Ele apar foarte simplificate, până a fi construite din figuri geometrice și, de aceea, sunt mai greu de identificat. Utilizând o gamă cromatică mai limitată (roșu, verde, măsliniu, alb, albastru, bleumarin și portocaliu), prin acorduri cromatice fermecătoare, **s.b.** rămâne foarte interesantă. În cazurile în care a fost realizată din culori mai discrete și reținute, vechimea piesei de colecție respective este mare.

SCOARȚA MARAMUREȘANĂ. Realizată în bătrânul leagăn românesc al Maramureșului, **s.m.** se remarcă prin varietatea formatului, printr-un geometrism pronunțat, prin compozițiile sale cu joc de fond continuu și, mai ales, printr-o remarcabilă unitate de stil. Acesta a variat mult, atât în funcție de locul pe care urma să-l ocupe în interiorul locuinței tradiționale cât și de la un ținut la altul. Cele mai multe **s.m.** au *urzeala* de cânepă și *băteala* de lână. Mai rare sunt piesele cu urzeala de lână și mult mai rare cele cu bumbac. În *ornamentația* acestui tip de piese textile apar cele mai diverse *motive ornamentale* folosite în scoarța populară românească (geometrice, fitomorfe, zoomorfe, antropomorfe, cosmice etc.). *Compoziția* **s.m.** este de următoarele tipuri: fond continuu, „unda apei" (zig-zag-uri de benzi colorate diferit), în „roata" (cu romburi dispuse diferit), cu motiv central, cu motive distribuite (mai rar) sau cu câmp împărțit în registre patrate. Coloritul **s.m.** este foarte variat. În piesele mai vechi, apar armonii de culori fundamentale cu un număr limitat de tonuri. În secolul trecut, apare o marcată diferențiere de tonuri și o introducere a unor parcele mai deschise de albastru, verde, alb și, mai rar, vișiniu. În sfârșit, într-o epocă mai apropiată de a noastră, către sfârșitul secolului trecut, armoniile cromatice sunt ușor modificate, ca urmare a folosirii coloranților de sinteză industriali.

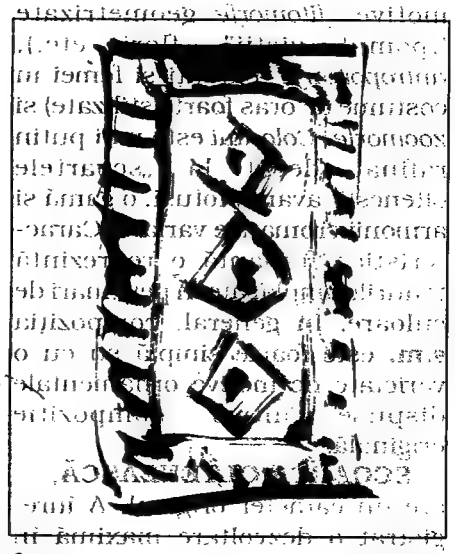
SCOARȚA MOLDOVENEASCĂ. „Scoarță" foarte decorativă și cu interesante trăsături specifice. **S.m.** este mai deasă și mai rigidă deoarece „băteala" era îndesată cu ajutorul unor piepteni de lemn. *Decorația* ei are o unitate stilistică frapantă, oferă sinteze interesante ale unor influențe orientale și vest-europene și originale compoziții ale decorului. Odinioară, în Moldova, existau sate specializate în țesutul **s.m.** Dimensiunile acestor piese au variat mult (L = 3,00 - 3,00 m; l = 0,60 - 2,00 m). Au fost țesute, de-a lungul secolelor, cu *fire* de *lână*, *cânepă* sau *bumbac*. *Băteala* a fost totdeauna lucrată cu fire de lână. *Urzeala* a fost realizată din lână, însă, numai pe la sfârșitul secolului XIX. *Motivele*

decorative **geometrice** (romb, octogon, **hexagon**, cerc, stea) sunt numeroase **și complexe**, în decor fiind încadrate **în registre** patrate mari. Totdeauna **se** succed ritmic, mai rar **fiind încadrate** într-un chenar. Atunci **când** decorația s-a făcut cu **motive fitomorfe**, nu apare, însă, **ca în Oltenia**, aceeași unitate de **stil. În diversitatea** ei, are același **farmec și** originalitate. În decorul **fitomorf** al **s.m.** motivele sunt: **flori de** dimensiuni mici, buchete, **ramuri** cu frunze, lujeri cu **boboci, pomi**. Ele sunt etalate pe **fonduri** negre, trandafiri sau **albastre** de diferite nuanțe. În **așa numitele** „scoarțe de Cotnari", **motivele** sunt expuse transversal. **Adeseori** apare „pomul **vieții" (influență** anatoliană). **Dintre s.m.** mai rare, trebuie **amintite**, în ordinea crescătoare **a *rarității***: cele cu „pomul" **mărit până** la dimensiunile ei, **cu șiruri** de „pomi" și **s.m.** cu **registre** rotunde sau poligonale. **Foarte** rare apar **s.m.** cu motive *antropomorfe*, cu figuri simbolice sau **cu** inscripții. În colecții și gospodării apar și **s.m.** de acest tip.

SCOARȚA MUNTENEASCĂ. Piesele tipului **acestuia** de scoarță au ca **trăsătură** caracteristică geometrizarea **și** sunt mai puțin unitare decât **cele** oltenești. Și în Muntenia au **existat** sate specializate în țeserea **s.m.** Acest tip de scoarță are **multe** legături cu scoarțele din **alte** părți ale ariei balcanice. Unele au chenar, altele, mai simple, nu au. Dreptunghiulare (dimensiuni: l = 12 - 23 L), au, de obicei, atât „urzeala" cât și „băteala" din lână. Unele au, însă, urzeala din *cânepă*. Începând de pe la sfârșitul secolului XIX, aceasta a fost realizată și din *bumbac*. **S.m.** este țesută în *tehnica Karamani*. În cele mai multe cazuri, *ornamentația* **s.m.** este *geometrică*, cu motive mari și contururi crenelate sau în trepte. Mult mai rar decât la „scoarțele oltenești", apar motive *fitomorfe* geometrizate („pomul vieții", flori etc.), *antropomorfe* (bărbați și femei în costume de oraș foarte stilizate) și *zoomorfe*. *Coloritul* este mai puțin rafinat decât la „scoarțele oltenești" având, totuși, o gamă și armonii cromatice variate. Caracteristica frapantă o reprezintă tonurile amplasate în pete mari de culoare. În general, compoziția **s.m.** este foarte simplă su cu o varietate de motive ornamentale dispuse într-o compoziție originală.

SCOARȚA OLTENEASCĂ, are un caracter original. A înregistrat o dezvoltare maximă în secolele XVII-XIX (urzeală din fir de păr răsucit, băteala din fir de lână subțire). În funcție de *dimensiuni*, se cunosc trei tipuri de **s.o.**: *scoarțe mari* (3,80 - 5,00 x 2,30 - 2,50 m), *lungi* ($l \leq L/3$) și *obișnuite* (2,00 - 3,25 x 1,25 - 2,00 m). *Ornamentarea* **s.o.** s-a făcut: fără chenar, cu motive distribuite uniform, continuu și după o anumită schemă și *cu chenar* dispus pe toate laturile sau numai lateral. După modul de ornamentare, se deosebesc

piese cu *decor geometric, vegetal, antropomorf* (femei și bărbați cu costume de țară, de oraș sau mascați, călăreți, militari, mâini, etc.) sau *zoomorfe* (păsări, pești, oâini, șerpi, pisici, capre, oi, cerbi, soareci etc.). Unele **s.o.** au o lungime disproporțional de mare față de lățime (l ≤ 2/3 L). Coloritul acestui tip de scoarță este viu sau pastelat (albastru, roșu, galben, portocaliu, verde, vișiniu etc.) în



fiecare piesă rămânând dominante culorile fondului (monocrom, valorând impresionant petele mici de culoare ale motivelor ornamentale) mijlocului și chenarelor. În **s.o.**, culoarea neagră a pătruns, se pare, târziu. Variantele coloristice conferă fiecărei piese o individualitate marcată. Începând din cea de-a doua jumătate a secolului XVIII, în **s.o.** apar, uneori, și inscripții.

SCORTIȚĂ, surcele de lemn de Brazilia folosite în boiangeria tradițională românească, în ultimele secole, la colorarea în albastru și negru a firelor și pieselor textile (→ **a albăstri, a înegri**).

SCORUȘ, arborele mic *Sorbus Acuparia L.*, din familia Rozaceelor, cu fructe și un pronunțat gust astringent. Decoctul obținut din ramurile verzi ale **s.** a fost folosit, în boiangeria tradițională românească la colorarea în negru a unor piese textile. Sin.: *scorus, scorus de munte, scoruș păsăresc.*

SCORÚȘ, → **scoruș**.

SCORUȘ DE MUNTE, → **scorúș**.

SCORUȘ PĂSĂRESC, → **scorúș**.

SCRÉBENI, → **câlți**.

SCRIE, a ~, → **a face făptura**.

SCRIE OUĂ, a ~, → **a încondeia ouă**.

SCRIS ÎMPREJUR, zugrăvit.

SCULATE. Termenul a fost folosit și pentru a se arăta că, unele detalii ale unei lucrări de pictură era executate în relief (→ **cununi sculate**).

SCURGE, a ~. Termenul a indicat și separarea unei faze lichide de alta solidă, după sedimentare. Asemenea decantări se executau, spre exemplu, la fabricarea unor coloranți sau pigmenți. Uneori, o asemenea decantare (→ **cârmâz**), era, de fapt, o sifonare. Această operație era practicată ingenios și de alchimiștii evului mediu vest-european dar și de artizanii români contemporani lor. Deseori, în practica de atelier a pictorilor români de altădată, au apărut interesante adaptări sau inovații

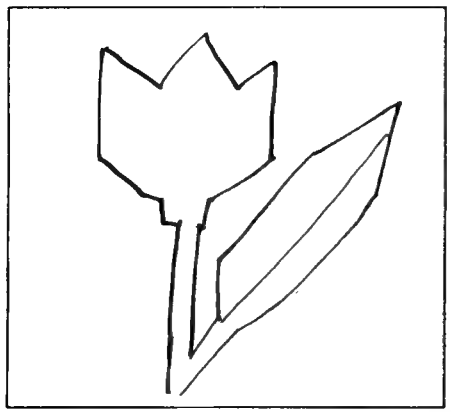
la condițiile locale. În lb. latină: *excurrere.*

SDROBITORUL. **1.** → **meliță**. **2.** Dispozitiv simplu, tip moară chiliană folosit la zdrobirea merelor, înainte de a li se extrage sucul, într-un teasc. **3.** Dispozitiv tip malaxor utilizat la condiționarea lutului, în olăria tradițională românească. **4.** Dispozitiv cu unu sau două teascuri, fix sau mobil, folosit la stoarcerea strugurilor și obținerea mustului.

SECURE, unealtă asemănătoare toporului dar având alte raporturi între dimensiunile părții metalice. Era folosită la diferite lucrări (tăierea copacilor, ciopliri, fasonări, scurtări, despicări etc.). Forma, dimensiunile și chiar denumirea **s.** a variat în funcție de tipul lucrării care se executa. Astfel, **s.** folosită la cioplirea unor unelte din inventarul agricol (furci, greble etc.) se numea *secure* sau *bardă de mână. Securea* sau *barda mică* era utilizată la confecționarea șindrilei. Lemnăria pentru construcția unei case era cioplită cu *securea lată* iar „baterea" șoșilor se executa cu *securea îngustă* numită și *tilan.* O secure mai mică, *toporașul* era folosită, în cursul călătoriilor cu carul, pentru apărare dar și pentru unele reparații. Denumirea de *bardă* era dată, în general, unei **s.** cu coadă mai scurtă. **S.** era confecționată de fierarii din sat în următoarele *etape*: *croirea din material* (lățime 5-6 cm; lungime 30-35 cm), *croirea unei jumătăți a „urechii"* (lăcașul în care se introducea mânerul), *croirea celei de-a doua jumătăți, îndoirea celor două jumătăți, realizarea „urechii", executarea formei definitive* și *călirea.* Cu excepția primei etape (croirea), toate celelalte erau precedate de o încălzire „la roșu"; în cuptorul fierăriei. *Prelucrarea mecanică* se executa cu barosul, pe nicovală. În lb. latină: *securis.*

SEMICARNAȚIE, → **glicasmă**.

SEMN DE MEȘTER. **1.** Semn distinctiv, introdus în decorația generală a unor piese din *ceramica* tradițională românească. La începuturi, introducerea **s.d.m.** avea drept scop marcarea produsului său de către olar, pentru a-l diferenția de alți producători. Stadiile prin care a trecut **s.d.m.** de-a lungul secolelor au fost: *semn de meșter propriu zis, semn de colectivitate meșteșugărească* (după generalizarea lui într-un anumit centru de olari de tradiție) și *semn-ornament* (după generalizarea lui). **S.d.m.** era amplasat, de obicei, pe toarta ulcioarelor, în apropierea acesteia (la cancee) sau pe corpul piesei ceramice. Mult mai rar era marcat pe baza piesei. Începând din anii '60 ai acestui secol, unii olari au început să-și imprime (cu ajutorul unei ștampile metalice sau prin scriere, cu un vârf metalic ascuțit) numele pe partea inferioară, de sprijin a piesei ceramice (ex.: Stelian Ogrezeanu din Hurez-Olt sau Ionică Ștefan din Biriș-Banat). **S.d.m.** avea o formă geometrică sau, mai rar, era o inscripție putând, uneori, a fi pictată sau incizată. În cazurile în care era realizat în relief,



adesea avea înfățișarea unui buton cu o anumită formă. **S.d.m.** pictate au fost executate în culori (alb, roșu, cafeniu sau negru), culoarea aleasă integrându-se cu mult gust în cromatica piesei ceramice decorate. Este interesant de remarcat că, în aria românească, **s.d.m.** apare uneori și pe ceramica săsească sau ungurească creată în această arie. Sin.: *semn de olar*. **2.** Sub denumirea de **s.d.m.** în *feroneria* românească populară, se indicau anumite semne, ștanțate în materialul produsului prin care producătorul dădea un fel de garanție, de calitate cumpărătorului: Era compus din linii drepte sau în zig-zag, cercuri, unghiuri, etc. **S.d.m.** nu se aplica oriunde pe unealta astfel marcată. La *coasă* se aplica în apropierea locului în care se fixa mânerul, la *bardă* pe „partea aschiei" etc. Ștanțarea acestor „mărci" de fabricație se executa pe scula caldă, prin baterea, cu un ciocan, a unui „împistritor".

SENTÉF, sidef. Acest material, rar folosit în aria română, sub formă de fragmente din cochilia unor scoici, era lipit pe un suport rigid, de obicei fiind orientat cu fața lucioasă către exterior. În final, uneori, pe suprafața **s.** s-au efectuat unele picturi miniaturiale, după o tehnică și cu materiale utilizate în întreg Răsăritul european și consemnate în erminii. *Pictura* pe **s.** se executa cu *culori tempera*, pe un *grund* realizat cu soluție apoasă de albuș de ou. După uscarea ultimului strat de grund aplicat, se *desena* portretul, compoziția sau simpla decorație cu o culoare închisă (→ **linău**) mai diluată. Apoi *se zgâria desenul* cu o sculă specială (→ **acul**). După aceea, desenul respectiv era acoperit cu un strat de culoare albă (→ **alb de icoane**). În etapa următoare, uneori, unele detalii erau *redesenate* cu aceeași culoare închisă. Apoi, după o bună uscare, pe diferitele parcele ale desenului executat se *aplicau* culorile tempera corespunzătore, după o ușoară diluare a acestora. Se aștepta ca totul să se *usuce* bine și, pe deasupra, *se aplica un verniu* (→ **vernichiu**). *Parcelele* care trebuiau *aurite* erau executate fie cu foiță de aur, lipită cu o masă adezivă specială (→ **murdent**, **ilinocopie**), fie cu o culoare de bază cu pigment auriu. Totul se încheia cu o *sclivisire* atentă. În lb. greacă: *sentef*. Sin.: *sidef*.

SFĂRÂMĂTOR, → **alergător**.

SFÂNTĂ CEARĂ, → **ceară albă**.

SFORȚ, făgaș, adâncitură paralelă cu laturile, în rama unei icoane pe sticlă. Uneori, **s.** a fost

vopsit cu o culoare roșie sau cafenie.

SHEDÍA, a ~, → **închipuire**.

SIDEF, → **sentéf**.

SIGĂ ALBĂ, suspensie de humă albă folosită de olarii de tradiție români la decorarea pieselor ceramice modelate, înainte ca acestea sa fie „arse" în cuptor. Prepararea **s.a.** se făcea fierbând cca 2 kg humă albă cu 5-6 kg apă, într-un ceaun. După fierbere, sedimentare și racire, se separa rezidiul constituit de **s.a.**

SIGĂ ROȘIE, humă roșie, procurată din natura înconjurătoare, folosită la decorarea pieselor ceramice de către olarii români de tradiție.

SIMCEÁ. 1. → **făcheșul**. **2.** Cuțit cu lamă îngustă folosit de meșterii lemnari la decorarea lemnului și la confecționarea fluerilor. Sin.: *cuțit îngust*.

SINÓPIA, → **bol**.

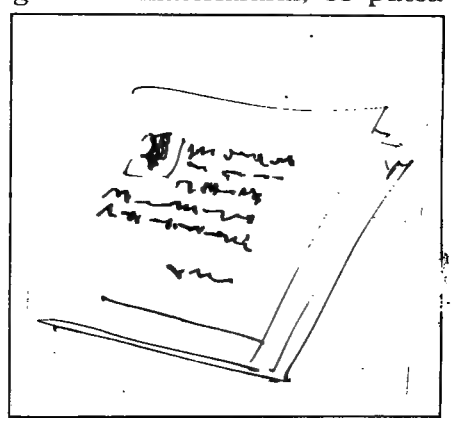
SLAB. În afară de sensul în care este curent folosit, termenul a mai fost utilizat și atunci când se dorea să se semnaleze că o băutură, soluție sau suspensie era diluată (ex.: clei slab, rachiu slab etc.).

SLĂBÎ, a ~. Termenul a fost folosit și pentru a indica operația de diluare a unei soluții.

SLAI, brâu de pământ lăsat în interiorul cuptorului de var pe care, în unele centre românești din secolele trecute, se „clădea" „piatra de var" care urma să fie calcinată. Regionalism.

SLEI COSITORUL, a ~, operația termică prin care staniul metalic era divizat în particule mici. Scopul urmărit era crearea unei suprafețe cât mai mari pentru dizolvarea mai rapidă a metalului în „apă tare". *Tehnica* folosită era simplă și foarte eficace. Staniul topit era turnat încet, în fier subțire și de la o oarecare înălțime, în apă rece. Ulterior, el era dizolvat în „apă tare" dizolvarea fiind accelerată și printr-o oarecare frecare a particulelor metalice cu un pistil de fier. Soluția astfel obținută era folosită în boiangeria tradițională românească (ex.: la colorarea, în roșu, a unor fire textile cu o soluție de „cârmâz").

SLOVE DE AUR, → **chefalicale de aur**. Uneori, în manuscrisele tehnice românești, același termen este utilizat și pentru a se indica literele de culoare argintie. Acestea erau realizate mojarând (→ **agricon**) un amestec de ceruză, mercur și oțet concentrat la care se mai adăuga și puțină pulbere foarte fină de plumb, cositor sau chiar argint. După realizarea, prin „frecare", a amalgamării și omogenizării materialului, se putea



scrie cu amestecul respectiv. După scriere urma o *uscare* îngrijită și o *sclivisire* a **s.d.a.** cu o sculă specială (→ **colțul**, **sclivisire (2)**).

SMAG, miros.

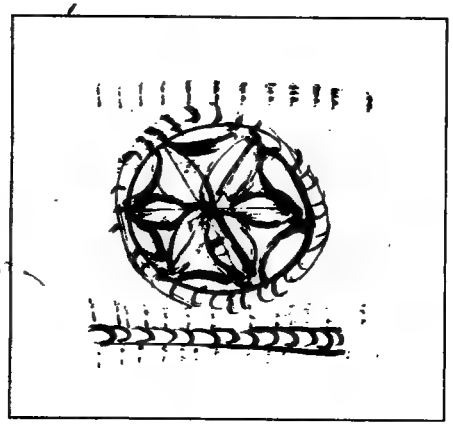
SMALȚ GALBEN, → **massicot**. Termen vechi românesc.

SMALȚ GALBEN ROȘCAT, → **litargă**. Termen vechi românesc.

SMÂRDĂ, murdărie.

SMOALĂ ALBĂ, → **ceam-sacâz**. În lb. rusă: *smola belaea*.

SOARE, motiv ornamental străvechi, frecvent folosit în arta populară românească, ca urmare a atenției deosebite acordate



astrului zilei, încă din zorile istoriei pământului românesc. Era figurat sub *formă* de *cerc*, de *cerc marcat cu un punct central*, prin *două cercuri concentrice*, prin *cerc cu raze interioare* (simbol al mișcării continui a **s.**), prin *cerc cu raze exterioare* (drepte sau curbe) sau printr-un *cerc cu elemente antropomorfe* (sprâncene, ochi, urechi, gură, nas). În *pictura pe sticlă*, mai ales în cea transilvăneană, apare frecvent cuplat cu „luna nouă". Motivul **s.** se regăsește și în *sculptura în lemn* (ancadramente la ferestre, uși sau porți, mobilier, furci de tors, bâte etc.) și, mai rar, în *pictura murală*, în decorarea pieselor textile, a celor de *îmbrăcăminte* sau a celor *ceramice*. În *arhitectura populară românească*, **s.** este amplasat (ca un element benefic și protector) în preajma unor căi de acces în locuința tradițională sau în bisericile de lemn. Unii cercetători, căutând origini și semnificații străvechi a acestui motiv ornamental, leagă apariția lui în aria românească fie de migrația indo-europeană, fie de infiltrații ale unor credințe orientale apărute cu ocazia ocupării Daciei de către legiunile romane. Ținând seama de faptul că, în vremurile îndepărtate, strămoșii românilor erau agricultori sau păstori, poate fi admis faptul că ei au acordat din primele începuturi o atenție deosebită acestui astru realizându-și singuri propriul lor cult solar. În cele mai multe cazuri, **s.** este reprezentat văzut din față, figura lui fiind formată din cercul de care s-a amintit. **S.** apărea și în heraldica a trei mari provincii istorice românești (Muntenia, Moldova și Transilvania). În lb. latină: *sol-lis*. Sin. (folosite în arta populară românească): la *cojoace* și *piese textile*: *bănuț* și *roată*; la *ouăle încondeiate*: *vioară* și *vârtelniță*.

SOC, copacul *Sambucus nigra L.* Seva fructelor sale a fost utilizată, în boiangeria populară românească, la colorarea în vioriu, după ce, în prealabil,

piesele textile fuseseră vopsite în roșu.

SOLZÍRE, operația de acoperire cu cioburi de piese ceramice a șarjei de vase ceramice tradiționale românești într-un „cuptor de oale". **S.** se efectua după ce cuptorul respectiv era încălzit, treptat și în ritm lent (→ **arderea oalelor**). Operația avea drept scop menținerea unei temperaturi ridicate în cuptor, într-un interval suficient de mare pentru a se desăvârși unele reacții chimice în materialul ceramic.

SORA SOARELUI, → **floarea soarelui**.

SOȘ. 1. Stâlp vertical de lemn, folosit la realizarea unei construcții de lemn și amplasat la colțurile acesteia. Cel mai adesea, avea șanțuri pe două părți (scop: îmbinarea cu alte elemente de construcție). **2.** Stâlpi de lemn utilizați la porți și garduri, fiind uneori decorați prin cioplire, sculptare, crestare sau chiar culoare. Regionalism.

SOVATISÍ, a ~, → **a muruí**.

SOVÂRV, → **soloverc**.

SPĂLĂTORUL, piesă textilă, realizată cu fire de cânepă sau de in, folosită la netezirea și udarea pereților pieselor ceramice confecționate din suluri de argilă (→ **roata olarului (1)**). **S.** era folosit și la frecarea acelorași piese ceramice, după scoaterea lor din cuptor, cu un terci de tărâțe, în scopul finisării.

SPATULĂ, → **cuțit**. În lb. latină: *spatha*; în lb. greacă: *spathi*.

SPĂLA ICOANE, a ~, operația de îndepărtare a murdăriei de pe unele lucrări de pictură. În atelierele pictorilor români de altă dată, această operație se efectua în următoarele *etape*: *spălare cu apă curată*, *spălare cu leșie* (→ **alisavă**), *uscare*, *întinderea unui albuș de ou* pe întreaga suprafață a piesei, o *frecare ușoară* cu degetele, 2-3 *spălări* cu apă curată, *ștergerea* cu o cârpă curată, o *uscare* îngrijită (la soare) și *aplicarea a 2-3 straturi de verniu* (→ **vernichiu**).

SPĂRTURĂ, → **ciob**. În lb. latină: *spargere = a sparge*.

SPERLĂ, → **cășulă**, **cuptor de var**.

SPERMANȚETĂ, substanță ceroasă, de culoare alb-sidefie, extrasă din creierul balenelor și cașaloților. A fost folosită ca încorporant în rețeta unor grunduri și paste adezive. În lb. greacă: *spermasete*.

SPEZIANUL, suport pentru păstrat pensulele.

SPIGHINÁRIU, → **anómi**.

SPIRT, soluție apoasă alcoolică, de diferite concentrații (min. 50%), obținută printr-o repetată distilare a țuicii, vinului, drojdiei de vin sau a unui rachiu cu concentrație alcoolică mai redusă (→ **rachiu**). În atelierele pictorilor medievali români, era folosit, îndeosebi la realizarea verniurilor (→ **vernichiu**). În recomandările tehnice din erminiile românești, faptul că **s.** trebuia să aibă o concentrație etilică mare apare subliniat prin denumirea care i se dădea materialului. Uneori, ea se referea la *concentrația în alcool* (ex.: „spirt foarte

tare"), alteori se referea la *distilarea* prin care fusese obținut (ex.: spirt prefăcut de trei ori"), alteori, în sfârșit, se referea la *locul* de unde era procurat (ex.: „spirt de spițărie"). Controlul concentrației alcoolice a **s.** se efectua prin aprinderea unei probe de **s.** constatându-se dacă rămâne sau nu apă în lingura cu care se lucra (→ **rachiu**). În lb. rusă: *spirt*. Sin.: *spirt foarte tare, spirt de spițărie prefăcut de trei ori, spirt de spițărie*.

SPIRT FOARTE TARE, → **rachiu, spirt**.

ȘPIRT DE SPIȚĂRIE, → **spirt**.

SPOIRE. **1.** Operația de vopsire a unui material solid, cu o vopsea. **2.** Operația de văruire a suprafeței interioare și exterioare a pereților unei clădiri (→ **a vărui**). **3.** Operația de cositorire, la cald, a vaselor de cupru sau de alamă. În lb. slavonă: *supojiti*.

SPUMĂ DE MARE, rocă vulcanică, compusă în principal din silicat de magneziu hidratat, aspră, poroasă, cenușie sau albă, cu densitate mică, utilizată la finisarea, prin abraziune, și la nivelarea suprafeței unor piese realizate din materiale cu duritate mai mică. Termen vechi românesc.

STACOJÍU, de culoare roșu-viu, ca a racului fiert. Termenul era folosit, îndeosebi, în boiangerie. Sin.: *stacosiu*.

STÂMPĂRÁ, a ~. Termenul indica: **1.** Operația de „svântare" și aducere la un grad de adezivitate mai mare a unui material adeziv. (ex.: cele folosite la „auriri"). Se asigura o mai bună și mai promptă aderență a materialului lipit la suport. **2.** → **var stins**. În lb. latină: *extemperare*.

STÂNJENÍU. De culoarea petalelor florii plantei *Iris germanica L.* (stânjenel). Termen folosit în boiangeria tradițională românească.

STACOSÍU, → **stacojiu**.

STÂRCIOC, fus.

STEA, motiv ornamental străvechi, frecvent utilizat, într-o varietate mare de compoziții, în ceramica, sculptura în lemn și piatră, în pictură, la ouălele încondeiate, la decorarea pieselor textile și de îmbrăcăminte ca și în unele obiceiuri legate de sărbătorile populare și bisericești românești. Folosirea acestui motiv decorativ în arta populară românească este legată de străvechi și fermecătoare credințe și eresuri pe care le întâlnim la aproape toate popoarele. *Ceramica* tradițională din Oltenia, Muntenia și Maramureș a folosit frecvent acest motiv ornamental. Mai rar și mai ales la *icoanele pe sticlă*, **s.** capătă uneori un caracter antropomorf prin amplasarea unui ochi omenesc în interiorul ei. În *piesele textile, ouă încondeiate*, sculptură și, mai ales, în *pictura* țărănească *pe sticlă* (icoane), **s.** a fost folosită uneori și în grupuri mari care umplu fondurile. Referindu-se la asemenea cazuri, un mare filozof român asocia aceasta de „oroarea de vid" a românilor. Acest motiv ornamental apare și în *heraldica* provinciilor istorice românești. În lb. latină: *stella*.

STEARȚ, opaiț metalic rudimentar folosit la iluminarea minelor odinioară.

STEJAR, Arborele *Quercus rubor L.* Decoctul de scoarță de **s.** a fost folosit în *boiangeria* populară românească la colorarea în roșu a *firelor* și *țesăturilor* textile (→ **a roși**). De asemenea, scoarța **s.** era folosită și în procesul de *tăbăcire* a pieilor. Decoctul obținut din excrescențele (→ **cecidii**) apărute pe frunzele arborelui (produse de înțepăturile unor insecte, în scopul depunerii ouălelor) era folosit la realizarea unei cerneli de culoare neagră (→ **cerneală neagră**). Lemnul **s.**, foarte rezistent la umezeală și atacul biodegradativ (datorită prezenței compușilor acidului tanic, compuși cu acțiune fungicidă) a fost folosit la construcțiile tradiționale românești (→ **lemn**). În lb. bulgară: *stezer*.

STEJĂRÍU, de culoare verde, cu nuanța culorii frunzei de stejar. Termen vechi românesc folosit mai ales în boiangeria tradițională românească.

STELÍ, a ~, a luci. În lb. latină: *stella = stea*.

STIBÉCI, → **alb de icoane**.

STIBÍCI, → **alb de icoane**.

STICLĂ. **1.** Material solid, necristalizat, în compoziția căruia intră diverși silicați. Sticla obișnuită (folosită și la „glaja" icoanelor pe sticlă) este un amestec de silicat dublu de sodiu și calciu ($Na_2O \cdot CaO \cdot 6SiO_2$) obținut prin topirea unui amestec de nisip cuarțos, piatră de var (sau marmoră) și carbonat (sau sulfat de sodiu). Deoarece, mai înainte de a ajunge la punctul de topire, **s.** se înmoaie, ea poate fi prelucrată prin suflare, presare sau turnare. Cu cât **s.** conține mai mult silicat de fier, ca impuritate (provenind din materia primă), cu atât culoarea ei are o nuanță mai pronunțată de verde. **2.** Recipient realizat din sticlă. **3.** Suportul stratului pictural la icoanele pe sticlă. **4.** Peliculă lucioasă, protectoare, organică (ex.: un verniu sau un lac) sau anorganică (ex.: un smalț) (→ **gintăriu**). Sticla utilizată în evul mediu românesc (la confecționarea unor recipienți și a plăcilor de sticlă folosită la geamuri ca suport al stratului pictural, în pictura pe sticlă) era un tip comun, calcosodic, și era fabricată în „glăjerii" răspândite în întreaga arie românească, după o tehnologie veche și rudimentară. Cea mai veche manufactură de sticlă atestată documentar a fost înființată (1650), de către domnitorul Matei Basarab, pe

lângă Târgoviște. Mai funcționa și pe timpul domniei lui Constantin Brâncoveanu. Lucra cu materii prime importate de la Brașov. Câteva fabrici de sticlă, de pe lângă Bacău și Hârlău, sunt atestate în secolul XVIII. În Transilvania, cea mai veche „glăjerie" atestată documentar pare a fi fost amplasată (1625) la Porumbacu de Sus și a funcționat până în ultimul deceniu al secolului trecut. După N. Iorga, dovada că fabricarea sticlei era mult mai veche și mai răspândită în Țările Române, pare să o arate numele de „sticlărie" a o serie de localități din județele Argeș, Dâmbovița și Iași. În linii mari, *procesul tehnologic al fabricării* și *prelucrării* sticlei avea următoarele *faze: amestecarea materiilor prime, topirea* și *amestecarea lor intimă, „suflarea"* unor forme cilindrice, *tăierea* acestora de-a lungul generatoarei, *îndepărtarea fundului* formei, *întinderea* plăcii obținute pe cărămizile de șamotă a unui cuptor prealabil încălzit și *răcirea* încetă, *reîncălzirea* plăcii obținute (pentru îndepărtarea tensiunilor remanente din material) și *o nouă răcire lentă*. Sistemul de *control* defectuos al cuptoarelor folosite conducea la realizarea unor plăci de sticlă în materialul cărora rămâneau incluse bule de gaze (îndeosebi dioxid de carbon apărut ca urmare a descompunerii termice a unor carbonați) și care avea grosimi diferite dar și accidente (văluriri) ale suprafeței. Neputința realizării unei aceleiași temperaturi, pe suprafața cuptoarelor, a unei întinderi perfecte și a detensionării, conduceau la apariția unor tensiuni interne remanente care măreau considerabil fragilitatea materialului. Bulele de gaze incluse, diferențele de grosime a materialului, accidentele de suprafață ca și faptul că privirea stratului pictural se face prin stratul de sticlă, printr-o serie de fenomene optice, au contribuit la apariția unor vibrații și „înviorări" a culorilor stratului amintit care conferă icoanelor pe sticlă executate în aria românească un farmec inegalabil. Dacă peste tensiunile remanente, se suprapun solicitări mecanice accidentale (vibrații, șocuri etc.), se produc spargeri neașteptate (aparent miraculoare) a acestui tip de icoane.

STICLĂ DE ÎNCERCARE, bucată de sticlă pe care pictorii țărani își încercau culorile mai înainte de a le folosi la realizarea unei icoane pe sticlă. De obicei, era un rest rămas de la croirea plăcilor necesare icoanelor sau un fragment mai mare rezultat cu ocazia unei spargeri accidentale.

STICLAR, → **fenestrar**, **sticlă**.

STILÉT, bețișorul ascuțit cu care se scria pe pe „panachidă".

STINGE, **a ~**. În afară de sensul în care este curent folosit, cu acest termen se mai indica și operația de hidratare a oxidului de calciu (→ **var nestins**). După calcinarea (→ **ardere**, **arderea varului**) carbonatului de calciu (→ **var nestins**) se făcea o sumară

îndepărtare manuală a sterilului și a bucăților prea mult sau prea puțin calcinate, în scopul îndepărtării unei părți inerte, neinteresante și chiar deranjante (→ **a împușca**). *Controlul* eliminării materialului inutil se efectua vizual. Această operație de curățire a „varului ars" (care nu se efectua în aria românească. Vestul european și, uneori, nici la Athos) aducea, mai ales în cazul *frescei*, niște avantaje certe, în legătură cu durabilitatea lucrării. Introducerea oxidului de calciu nemăruntit în procesul de hidratare, crea posibilitatea unei completări a eliminării impurităților inutile într-o etapă ulterioară hidratării, atunci când amestecul apă-oxid de calciu era transferat din „varniță" în „groapa de var". Hidratarea preliminară a oxidului se efectua în prima etapă. În aria românească, spre deosebire de modul de lucru din cea rusească, unde se lucra și cu apă de ploaie, românii efectuau această „stingere" numai cu apă de râu. Nu se lucra nici cu apă culeasă din ape stătătoare. Cantitatea de apă folosită la hidratare (după tradiția tehnică transmisă oral) era aproximativ: 1 kg CaO : 2,5 kg H_2O), adică mult mai mare decât cea necesară stoichiometric (1:0,48). Se suplineau astfel pierderile prin evaporare și se creau condiții pentru realizarea „pastei de var" (soluție suprasaturată de hidroxid de calciu conținând materialul separat sub formă de cristale lamelare și masă gelatinoasă) cu onctuozitatea și plasticitatea ei cunoscută. Proporția „var nestins": apă, necesară „stingerii", nu este indicată exact în nici o erminie românească sau atonită, după cum nu a fost indicată nici în *podlinniki*-urile rusești, în „tratatul" lui Cennini, în manuscrisul presbitetului Theophil sau în alte lucrări similare vest-europene. Practica multiseculară înregistrase că, era vorba de o operație tehnologică simplă care permite variații mari în proporțiile reactanților (peste, și nu sub proporția de apă necesară stoichiometric). Ea putea fi ușor deprinsă în cursul uceniciei, efectuate în atelierul unui maestru. După *introducerea apei* (într-o singură etapă), se efectua o bună *amestecare* în „varniță" cu o sapă sau cu o mistrie mai mare, până când consistența materialului obținut asigura o bună separare a părții nehidratabile sau mai greu hidratabile. Indicațiile erminiilor românești compară consistența amestecului apă-var cu cea a unei ciorbe, mâncarea tradițională a balcanicilor. În continuare, amestecul var-apă era transferat, printr-un ciur rudimentar (de șipci de lemn sau de nuiele) în „groapă" (→ **groapa de var**). Pe ciurul respectiv erau reținute bucățile mari de „piatră", material neinteresant sau dăunător pentru viitoarea utilizare a pastei de hidroxid de calciu. În „groapă", în timp, se perfecta „stingerea", desăvârșindu-se trecerea în stare

coloidală, respectiv îmbunătățindu-se plasticitatea pastei de var „stins".

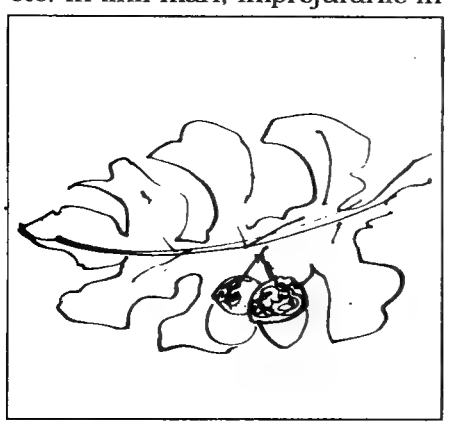
STIPSÍN, → **piatră acră**.

STRĂCHIOARE, farfurii (străchini) mici de lut ars, smălțuite, folosite la diferite operații (ex.: realizarea unor mare adezive folosite la auriri sau a unor culori), în atelierele de pictură românești ale secolelor trecute. În lb. greacă: *ostrakinos*.

STRĂGĂLÍE, discul superior al roții olarului (→ **roata olarului (2)**).

STRAIF, motiv ornamental, în ceramica tradițională din nordul Moldovei. Consta din suprapunerea unor linii în zig-zag peste linii orizontale.

STRĂMUTA BISERICA, a ~, mutarea unei biserici de lemn românești dintr-un loc de amplasament în altul, ca urmare a unei *vânzări*, a unei *donații*, a unui *eveniment întâmplat în interiorul ei*, a *măririi populației unei parohii*, a unei *sistematizări*, a *modificării unor reglementări* a unor *raporturi între etnii diferite* etc. În linii mari, împrejurările în care s-au efectuat aceste mutări au fost: **1.** Satul pe care-l servea biserica își construia una nouă, renunța la cea veche și o muta în altă parte în vatra localității (de obicei în cimitir) sau o transmitea altei comunități (prin cedare sau vânzare) care fie nu avea un lăcaș de cult, fie era constituită din locuitori care aderaseră la unirea cu biserica catolică, fie se găsea în altă localitate (uneori la sute de kilometri, în altă provincie istorică), originea ei fiind din satul de unde își aducea biserica, fie, în sfârșit, înființa un muzeu în aer liber. **2.** Se efectua o sistematizare administrativă sau bisericească sau se muta vatra satului. **3.** Biserica se muta într-o poziție mai interesantă (ex. pe o înălțime care domina satul), într-un loc în care accesul era mai ușor sau într-un loc în care era ferită de unele calamități naturale (ex.: „viitură" sau schimbarea cursului unei ape de suprafață, surparea unui deal sau alunecări de teren etc.). **4.** Biserica fusese „spurcată" accidental sau voit (ex.: se efectuase un omor în interiorul ei). Interesant este că, în acest ultim caz, se considera „spurcat" locul de amplasament, nu lăcașul. **5.** Era transferată într-un muzeu etnografic, în aer liber. **6.** Era transferată pe un domeniu regal sau al unei personalități (ex.: Octavian Goga – Ciucea, jud. Cluj, I.C. Brătianu – Florica, jud. Argeș). **7.** Era scoasă din atenția unei administrații străine, atee și intolerante (ex.: biserica de la Techirghiol sau cea de la



Olănești, jud. Olt). În toate aceste mutări, bisericile respective erau *transportate*: demontate complet, numai cu turla demontată sau nedemontate. Atunci când erau demontate complet, semne crestate pe diferitele piese ale construcției (la unele biserici astfel mutate mai pot fi văzute și astăzi) ajutau constructorii să realizeze o reconstruire ușoară. Atunci când nu erau demontate, transportarea lor (pe butuci rotunzi sau pe „tălpi" de sanie), cu ajutorul multor perechi de boi, dura mult timp și constituia o performanță tehnică remarcabilă, dacă se ține seama de înălțimea turlei, de greutatea edificiului, de modul de îmbinare a bârnelor ca și de distanțele pe care erau deplasate (de la câțiva metri la mulți kilometri). În vederea mutării, se executau rigidizări, prin legarea întregului edificiu și ancorări, cu ajutorul unor funii trainice (realizate din coajă de tei și cânepă) și a unor scoabe și piroane bătute în bârnele care constituiau construcția. Pe parcursul strămutării, în zilele de praznic, biserica era oprită și, în ea, se oficia slujba zilei respective. La reamplasarea și reconstruirea unei asemenea biserici, se efectua și înlocuirea unor materiale de construcție care se degradaseră, în timp, datorită acțiunii unor agenți agresivi externi (umezeală, biode- gradare, cutremure, altfel de solicitări). Uneori, câte o asemenea biserică de lemn a fost transferată (i s-a schimbat amplasamentul) de câteva ori.

STRELICE. **1.** Picătură de grăsime care plutește pe suprafața unei mâncări încălzite. **2.** Fulg de zăpadă. **3.** Fragmentul mic dintr-o foiță de aur folosită de pictorii români de tradiție, la auriri.

STRECURARE, operația de separare, prin filtrare, a unei faze lichide de una solidă, prin trecerea printr-un material textil permeabil. Astfel se separau unele impurități la prepararea verniurilor, unele faze diferite apărute ca urmare a efectuării unui proces sau operație unitară (→ **cârmâz**) etc.

STRIGOI, șanț care împărțea în două vatra „cuptorului de oale". Era trasat la nivelul solului și unea cele două „guri" ale cuptorului.

STRIJÉI, negru de fum obținut prin arderea incompletă a unor materiale vegetale (→ **cerneală de fum**). Regionalism nord-vest transilvănean.

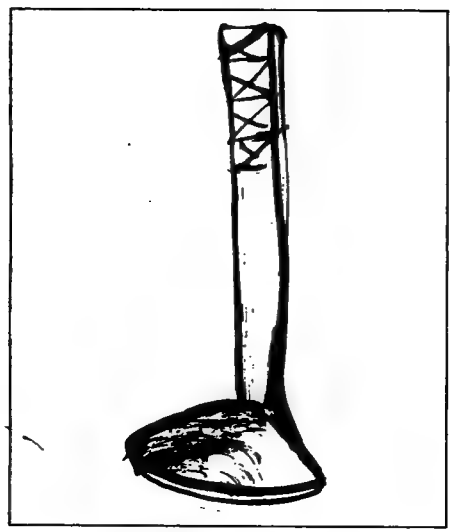
STUBÉCIU, → **alb de icoane**.

STUPĂ, → **câlți**. În lb. latină: *stupa*.

SUCÁLĂ. **1.** Dispozitiv de lemn folosit la depănarea firelor textile pe țevi, în scopul pregătirii lor pentru țeserea în războiu. **2.** Dispozitiv utilizat de „funieri" (cei care făceau funii) la răsucitul și împletitul „jițelor" din fuiorul de cânepă. În lb. bulgară: *sukalo*. Sin.: *crivală*.

SUC DE LÂNĂ, soluție folosită în boiangeria tradițională românească la vopsirea în culoare albastră a firelor și pieselor textile (→ **a albăstri**). Se obținea turnând

apă călduță (→ **incrop**) peste lâna tunsă de pe oi și introdusă apoi într-un recipient de lemn de dimensiuni mai mari (ciubăr, covată mare etc.). Se menținea contactul dintre apă și lână până la răcire. Apoi, după ce lâna era amestecată bine, de câteva ori (scop: mărirea cantității de substanțe interesante extrase din



lână), se scurgea soluția și era lăsată să se decanteze suspensiile, în câteva vase. Supernatantul separat era utilizat apoi în boiangerie. Termen vechi românesc.

SUFLEȚÉLE, → **dediță**.

SUFLÓI, țeavă de trestie folosită la întreținerea focului și la „spartul" spumei apărute în masa încălzită a diferitelor materiale (ex.: în cursul topirii rășinii de conifere din care se extrăgea „pegula", la extragerea cleiului animal din fragmente de piele sau oase etc.). În lb. latină: *suflare*. Sin.: *țeavă de trestie, tuflói*.

SUL, → **fus (5)**.

SULF, → **piatră pucioasă**. În lb. latină: *sulfur*.

SULIGHÉN, → **massicót**.

SULIMÁN, → **alb de icoane**.

SULIMÁN AL PĂRETELUI, → **alb de var**.

SULIMAN FRANȚUZESC, → **alb de icoane**. O varietate mai pură de ceruză.

SULIMANUL ICOANEI, → **alb de icoane**.

SULIMAN VENETICÉSC, → **alb de icoane**.

SUPĂRETE, → **târnață**.

SUBȚIRE. Termenul a fost folosit de pictorii și artizanii români de altă dată și pentru a indica o nuanță deschisă a unui material colorat.

SUPTOAIE, → **târnață**.

SUVATISÍ, a ~, → **a murui**. Termen vechi românesc.

Ș

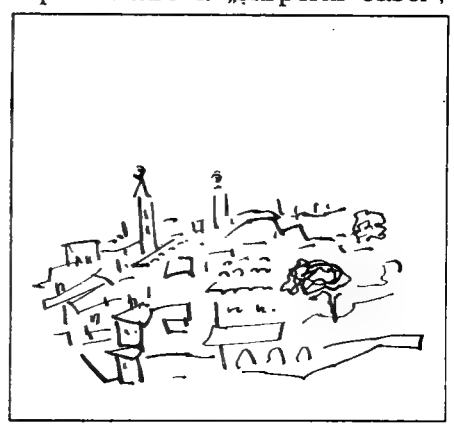
ȘAFĂRVEIS, ceruză (→ **alb de icoane**) de calitatea cea mai bună. Uneori, în manuscrisele tehnice românești, acest termen apare scris și sub formă de „șafărvais".

ȘAGHERBAIS, pastă de hidroxid de var (→ **var stins**), preparat de mult timp și care, după prelucrare, era folosit ca pigment alb la frescă (→ **alb de var**). A fost un pigment preferat și des folosit de pictorii muraliști români ai evului mediu.

ȘAR, → **cinghiar**.

ȘARLAC, șelac (→ **gumilac**). În lb. germană: *Schellack*.

ȘARPELE, motiv decorativ străvechi, existent în folclorul și arta populară românească (ceramică, pictură, sculptură, piese textile etc.). Spre deosebire de „balaur", motivul respectiv nu reprezintă numai un monstru și un element negativ ci și, în unele cazuri, un simbol al fertilității, al cosmosului cu alternanțele sale și al eternității. Uneori apărea și ca bun talisman-paznic sau ca un simbol al Ispitei, în cadrul unui simbolism xilic, la ilustrarea mitului Adam și Eva, simbolismul respectiv fiind considerat mai bătrân decât Biblia. În arta din aria românească, **ș.** este reprezentat și prin linii șerpuitoare în ceramica multimilenară de tip Cucuteni sau în cea de la Sânta Ana de Mureș, sub formă de brățări spiralate sau semne șerpuitoare pe podoabe, coifuri sau scuturi dace, ca însoțitor al unei zeități, în epoca daco-romană, prin linii șerpuite împletite în complexul rupestru de la Basarabi-Murfatlar și sub formă naturalistă sau linie șerpuitoare în arta medievală românească (ancadramente de uși de biserici, piese de argint și sculptura unor monumente funerare). Îndeosebi în Muntenia, **ș.** apare și ca reprezentare a „șarpelui casei",



prezență benefică, pe decorul sculptat al unor stâlpi de porți sau de prispe. În lb. latină: *serpes-is*.

ȘERPUIALĂ, motiv decorativ, format din linii ondulate, realizat pe ceramica populară românească. Regionalism oltenesc.

ȘOCURI, pachete realizate din mai multe (4, 8 sau 12 bucăți) icoane pe sticlă, așezate față în față, câte două, pentru a fi transportate de colportori. Sin.: *șucuri*. Regionalism transilvănean.

ȘOFRAN, planta erbacee *Crocus sativus L.* Seva ei era folosită în boiangerie și în medicina populară românească. Colorant galben.

ȘOFRAN VĂRGAT, →brânduș mică.

ȘORICÍU, de culoarea șoriciului. Termen folosit în boiangeria tradițională românească dar și la caii cu păr cenușiu.

ȘTOCATORÍE, stucatură, ornamentație în relief (coroană ridicată). În lb. italiană; *stoccatoria*.

ȘTUBÉȚ, → **alb de icoane**.

ȘUCURÍ, → **șocuri**.

ȘURÁG, vas ceramic, realizat din lut „ars", cu forma apropiată de cea a unui ulcior. Era folosit și la realizarea unor sinteze chimice (ex.: la prepararea cinabrului) sau a unor prelucrări (condiționări) ale unor materiale utilizate de pictorii și artizanii români de altădată.

T

TABLÁ, piesă metalică de uz casnic, cu formă cilindrică, sau tronconică, cu înălțimea foarte mică raportată la diametrul piesei și pereților. Adesea era decorată, pe suprafața exterioară a pereților, prin batere, cu motive florale sau geometrice. Uneori, **t.** a fost folosită și la *sicativarea*, cu ajutorul radiației solare, a uleiului de in folosit în pictura medievală românească. Datorită formei sale, în acest vas se putea realiza un contact mare între radiația amintită și uleiul de in și, deci, se obținea un randament sporit. În lb. slavă: *tablă*. Sin.: *tavă, tepsie, tipsie, tipsie întinsă*.

TAFÉA, testeaua de foițe de aur folosite la auriri.

TĂGLIS, → **gripcă**. Regionalism sud-vest muntean.

TĂIER, discul rotativ superior al roții olarilor români de tradiție. Pe el era așezată, rotită și modelată bucata de lut din care se realiza piesa ceramică. Regionalism vâlcean.

TĂIETOARE, → **cuțitoaie**.

TAINIȚĂ, → **cădățuie**, **groapă de var**. În lb. slavă veche: *tajna*.

TALPĂ. **1.** → **crov (1)**. **2.** Piesa principală a părții inferioare a pereților locuinței tradiționale românești și a bisericilor de lemn. Era o bârnă mai groasă și mai rezistentă decât celelalte cu care se construiau pereții. La construcțiile mai vechi, **t.** era realizată din bârne rotunde, cioplite cu barda, sau din trunchiuri de arbori crăpate pe lungime și așezate cu partea rotundă spre exterior. La cele mai noi, **t.** era cioplită și adusă la secțiune patrulateră, îndepărtându-se alburnul, acea parte a trunchiului de copac care este mai bogată în apă liberă și amidon, substanțe care constituie un mediu prielnic pentru apariția și dezvoltarea insectelor xilofage. Prin faptul că, în general, doborârea se efectua în acea parte a anului în care viața vegetală stagnează (anotimpul rece) și în care, la multe specii, amidonul este trecut într-o proporție mare în grăsimi (materiale neinteresante pentru hrana organismelor xilofage), se realiza, de asemenea, un material de construcție mult mai durabil. *Esențele lemnoase* cele mai folosite la realizarea construcțiilor țărănești din aria românească au fost: stejarul (la

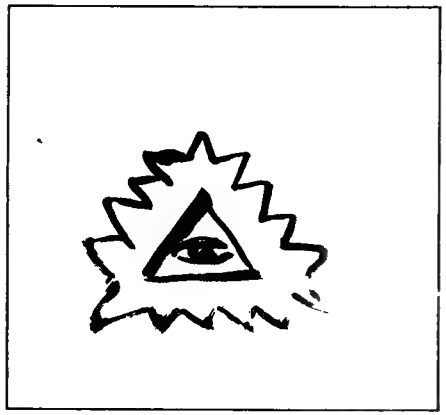
mai toate construcțiile vechi,mai ales în Transilvania), gorunul (îndeosebi în vestul și nord-vestul ariei românești), molidul și bradul (cu precădere în Moldova) și mai rar, paltinul, fagul și laricele. Pe la sfârșitul primului mileniu al Erei noi, paltinul era des utilizat la construcțiile militare. La realizarea **t.** erau aleși copaci uriași. Se mai întâlnesc și azi biserici de lemn la care diametrul trunchiurilor folosite în acest scop este de *0,7 - 1,2 m* și la care, la realizarea unui singur perete, au fost folosite numai 4-5 bârne foarte groase. **3.** Stinghii foarte groase de la baza războiului de țesut. **4.** Piesele pe care alunecă sania pe zăpadă. Sin.: *tălpici*. **5.** Lavița rudimentară pe care erau păstrate gălețile cu apă, în tinda locuinței tradiționale românești. În lb. maghiară: *talp*.

TALPA CASEI, → **talpă (2)**.

TÂMPLĂ, → **iconostas**. Termenul pare să vină de la termenul grecesc *temploa*, acest perete despărțind masa credincioșilor din naos de o incintă în care se oficia partea tainică a cultului, ca într-un lăcaș de cult antic.

TÂMPLĂ PIRONITĂ, catapeteasmă, perete despărțitor într-o biserică ortodoxă românească (→ **tâmplă**) care era fixată, neputându-se deplasa nici în timpul pictării și nici după aceea. Din această cauză, atunci când era decorată, pictorul trebuia să-și adapteze modul de lucru la această situație.

TĂPȘANUL ROȚII, masă îngustă (50 cm), realizată din



1-2 scânduri susținute de țăruși înfipți în pământ pe care olarul român de tradiție își așeza, la îndemână, sculele, vasele cu lichide, suspensiile apoase de pigmenți și „boțurile" de lut condiționat pe care urma să le modeleze. Uneori, utilajul cu care se modelau piesele ceramice (→ **roata olarului**) era sprijinit de **t.r.**, Regionalism oltean.

TÂRCOL, → **tepșani**.

TARE. Termenul a fost utilizat și pentru a se arăta că o soluție este concentrată (ex.: clei tare = soluție concentrată de clei).

TĂRÍI, → **blicuri**, **putere**.

TÂRNAȚ, prispă, închisă sau neînchisă, amplasată pe una sau mai multe laturi ale locuinței tradiționale românești sau a bisericilor de lemn. Îndeosebi, în Transilvania **t.** a reprezentat un element specific al celor două tipuri de construcții amintite. În partea de vest a ariei românești și cam din cel de-al treilea deceniu al acestui secol, s-a renunțat la **t.** Tot în acel secol, atunci când s-a înregistrat o revenire, prin

deceniile șase-șapte, a început să capete și alte denumiri (→ **supărate**, **suptoaie**). Între alte scopuri, introducerea **t.** urmărea mărirea spațiului locuibil, introducerea unui detaliu arhitectonic interesant ca și protejarea „tălpilor" construcției față de apa meteorică scursă de pe acoperiș sau a pereților de o încălzire prea mare vara și de o răcire prea pronunțată iarna. În plus, la bisericile de lemn sătești, în **t.** se așeza masa cu pomeni în zilele de praznic sau un „scaun de judecată" (→ **perindéu**) și constituia un loc în care credincioșii așteptau deschiderea bisericii, în zilele ploioase. Tot la acest tip de construcție, **t.** era amplasat, de obicei, pe latura în care se afla ușa de acces în lăcaș (partea de vest sau de sud) în timp ce la locuința tradițională, amplasarea se făcea pe partea mai mult însorită sau pe cea orientată către uliță. Adesea, stâlpii și scândurile care constituiau îngrădirea acestui detaliu arhitectonic erau măestrit decorați, prin sculptare, incizare, crestare, pirogravare sau chiar prin pictare (mult mai rar) cu anumite motive tradiționale. Sin.: *prispă* (Muntenia), *privăriu* (Transilvania de sud-vest), *sală* (Oltenia), *fruntariu* (sudul Transilvaniei și nordul Olteniei), *supărele* și *suptoaie*. În lb. maghiară: *tornak*.

TASITICEASCĂ, din Thasos, localitate din Grecia (ex.: ohră tasiticească).

TĂTĂIȘUL, planta *Pulicaria desenterica L.* a cărui decoct a fost folosit la vopsirea în galben a pieselor textile, în boiangeria tradițională românească (→ **a gălbení**).

TAVĂ, → **tablá**. În lb. turcă: *teva*.

TCIȘIȚĂ, → **chișiță**.

TEIȚEI, motiv ornamental (linie în zig-zag), incizat sau sculptat în diferite piese de lemn. Regionalism ardelean.

TEMEI. **1.** → **mălaie**, **vatră**. Regionalism nord-oltean și sud-transilvănean. **2.** → **talpă (2)**.

TEMELIILE. În afară de sensul de fundații ale unor construcții, termenul a mai fost folosit și pentru a indica părțile mai luminate ale compozițiilor și portretelor, în pictura medievală românească. În lb. slavă veche: *temelye*.

TÉNCHIU, unitate de măsură pentru greutăți, egală cu a mia șase suta parte dintr-o oca (→ **oca**) și a patrusuta parte dintr-un dram (0,795 g). În lb. turcă: *tenk*.

TENCUÍ, a ~, → **a murui**. În lb. ucraineană: *tincuvati*.

TENCUIALĂ, mortar. Amestec de hidroxid de calciu (→ **var stins**), apă, cu (sau fără) unele agregate anorganice (nisip, praf de cretă, de țiglă, cărămidă sau de cărbune etc.) sau organice (câlți de in sau de cânepă, paie tocate, iarbă, frunze etc.), folosit la construcții (masă de prindere pentru cărămizi sau pietre, strat de egalizare) dar și la realizarea suportului stratului pictural în pictura murală (frescă, simili-fresco, secco etc.). „Uscarea" mortarului reprezintă printre altele și trecerea hidroxidului de calciu în

carbonat de calciu, ca urmare a acțiunii dioxidului de carbon din aer, în prezența apei. Este deci nu numai un proces fizic (îndepărtarea apei, prin evaporare) ci și unul chimic (carbonatarea hidroxidului de calciu). La mortarul de frescă, atunci când apărea această carbonatare, pigmenții culorilor cu care se lucra erau încorporați în rețeaua cristalină a carbonatului de calciu apărut. Ca urmare, stratul pictural devenea remarcabil de rezistent la solicitările mecanice (frecări etc.). Cu cât era mai mare proporția de carbonat de calciu într-un mortar, cu atât mortarul „întărit" avea o rezistență mai mare. Introducerea nisipului în **t.** mărea și ea rezistența respectivă, nu numai ca agent de umplere ci și prin apariția unor silicați de calciu insolubili. Alți agenți de umplere și agregatele vegetale prin efectele armării, măreau și ele rezistența mortarelor, după punerea în operă și „uscare". Sin.: *văcuială.*

TENCUIALĂ PROASPĂTĂ, ultimul strat de frescă, mai înainte de a se „usca" și carbonata, pe care se putea lucra în tehnica frescei. Sin.: *tencuială verde.*

TENCUIALĂ USCATĂ, ultimul strat de mortar, într-o lucrare murală, „uscată" și într-o stare de carbonatare avansată (→ **tencuială**), pe care se putea lucra în tehnica *secco.*

TENCUIALĂ VERDE, → **tencuială proaspătă**.

TEPȘANI, primul strat de carbonat de calciu natural (→ **piatră de var**) așezată în cuptor (→ **cuptor de var**). Sin.: *târcol.*

TEPSÍE, → **tablă**. În lb. turcă: *tepsi.*

TERMENTÍN GROS, → **anómi**.

TERPENTIN, → **anómi**.

TERPENTÍN DE VINEȚÍIA, terebentină (→ **anómi**). Cunoscută sub acest nume încă din evul mediu timpuriu european, era extrasă din rășina de molid (*Pinus larix L.*). Este un lichid ușor gălbui, transparent, cu gust amar și miros specific, solubil în soluții alcoolice și insolubil în apă. Se deosebea de alte tipuri de terebentină printr-un indice de aciditate foarte mic. Verniurile în care a fost folosit **t.d.V.**, au conferit icoanelor pictate pe lemn un interesant aspect de emailare, îngălbenirea lor, în timp, fiind neglijabilă. Fondurile absorbante pe care le constituiau lucrările pictorilor români erau foarte convenabile acestui tip de terebentină, respectiv verniurilor în compoziția cărora intra. Folosirea acestui sort de terebentină, la pictura în ulei, a condus la realizarea unor culori de mare prospețime și strălucire. **T.d.V.** era un lichid siropos (în anotimpul cald) și balsam, în cel rece. Adesea era livrată solubilizată în esența sa, micșorându-i-se astfel viscozitatea.

TERPENTÍN GROS, → **anómi**.

TERPENTÍN HIOTICESC, terebentină din Chios (→ **anómi**).

TERPENTÍN VENETICESC, → **anómi**, **terpentín de Vinețiia**.

TIBIȘÍR, → **cretă**. În lb. turcă: *tebișir.*

TICAZUÍ, **a ~**, operația de netezire a piesei ceramice, în cursul fasonării (→ **roata olarului**) cu mâna, cu „leafa", cu „spălătorul" sau cu cuțitul.

TESTEMEAUA, → **erhá**.

TIAPTĂ, → **făchieșul**. Regionalism nord-vest transilvănean.

TIGAIE. **1.** Vas de bucătărie, realizat dintr-un aliaj al fierului sau al cuprului, cu diametru mare și înălțime foarte redusă, prevăzut cu o coadă metalică lungă. În **t.** se realizau, în atelierele pictorilor români ai evului mediu, o serie de mase adezive și verniuri, care pretindeau topirea unor componenți, ca și unele operații fizico-chimice de condiționare a unor materii prime sau materiale cu care lucrau (ex.: deshidratarea sulfatului feros). **2.** Vatra „cuptorului de var" sau a celui „de oale". **3.** Lăcaș săpat într-o piatră în care era colectată apa unui izvor condusă pe un scoc. **4.** Lagăr rudimentar practicat într-o bucată de lemn „tare" sau de piatră, în care se rotea un ax (ex.: axul porții tradiționale românești). În lb. bulgară: *tigani.* Sin.: (pentru accepțiunea a doua): *crov, mălaie, temei, vatra focului, vatră tigaie.*

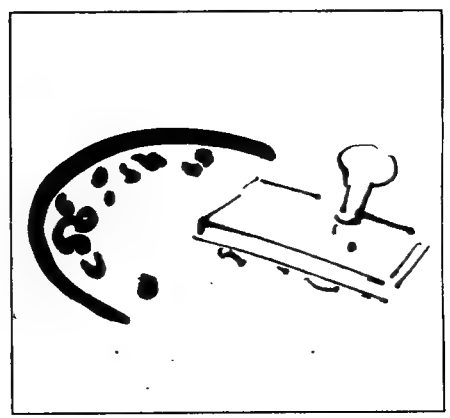
TIHŬR, → **aținie**.

TINĂ. **1.** Noroi. **2.** Pământ folosit la prepararea unei mase de prindere sau de tencuit nesofisticate. **3.** Lut. **4.** Depuneri de impurități care, ulterior, erau îndepărtate dintr-un lichid impur oarecare (ex.: murdăria îndepărtată cu diferite lichide în cursul curățirii unor icoane pe lemn) (→ **a spăla icoane**). În lb. latină: *tina.*

TINDEICĂ, scoabă.

TIPAR, → **antivol**. Regionalism sud-transilvănean.

TIPĂRIRE. În afară de sensul în care este curent folosit acest termen, cu el se indica și operația de imprimare, cu o ștanță de lemn (→ **lemn**) a unor motive florale sau geometrice precum și a unor litere, la aureolele și fondurile executate în relief pe unele icoane, fie că erau executate pe zid, fie că erau pictate pe plăci de lemn. În lb. slavă veche: *tiparu.*



TIPSÍE, → **tablă**. În lb. turcă: *tepsi.*

TIPSÍE ÎNTINSĂ, → **tablă**.

TIRIGÍE, depunere organică, subțire, colorată, de pe doagele unor butoaie în care s-a păstrat vin roșu. Era folosită în boiangeria tradițională românească la unele rețete de vopsire a materialelor textile. Astfel, spre exemplu,

era introdusă în compoziția flotei de vopsire în galben ruginiu, alături de un amestec de decocturi obținute din plantele „scumpie", „cârmâz" și „bața-chină" și foarte puțină „apă tare".

TOAIPĂ, bardă de dogar.

TOCHÍLĂ, locul sumar amenajat, în care se efectua „topirea" cânepii și inului (→ **a topí**). **T.** se amplasa fie într-o apă stagnantă (baltă, lac), fie în apropierea malului unei ape curgătoare (râu sau pârâu), într-un punct în care apa, era ori stagnantă ori înregistra un curent foarte slab. Sin.: *topilă, topitoare.*

TOPÍ, a ~. În afară de cele câteva accepțiuni actualmente curent folosite și mult cunoscute, cu acest termen s-a mai indicat și alte operații tehnice. **1.** Operația de dizolvare a unor materiale solide într-un solvent sau într-un amestec de solvenți (→ **a îndoí**). **2.** Operația de dezagregare, cu ajutorul apei, a părții lignoase din tulpinele de cânepă sau de in, în scopul facilitării separării și recuperării fibrelor textile care urmau a fi folosite la tors și țesut piese textile cu cele mai diverse utilizări, la confecționarea funiilor sau la armarea mortarelor folosite la lucrările murale executate în tehnica *fresco* (→ **var cu câlți**). „Topirea" începea cu culegerea (prin smulgerea plantelor sau prin tăierea tulpinilor, cu secera, coasa sau „cosoaia") și transportarea lor (după prealabila uscare liberă) la locul unde se efectua „topirea" (→ **tochilă**). Aici se realizau snopi („plute") prin unirea și legarea mai multor buchete („mănuși") de plante. Snopii erau imersați iar deasupra lor se așezau pietre sau brazde de pământ (scop: menținerea continuă a snopilor în apă și ferirea de a fi târâți de curentul apei sau de viiturile produse de ploile torențiale) și fixați apoi prin legarea de doi pari înfipți în pământ. În funcție de temperatura apei și de scopul în care erau recuperate fibrele, „topitul" dura 1-3 săptămâni. Cu cât temperatura era mai ridicată, cu atât viteza proceselor chimice și biochimice interesante era mai mare. De asemenea, în cazul în care fibrele de cânepă, spre exemplu, urmau să fie utilizate la confecționarea funiilor, *durata* era de 1-2 săptămâni. Intervalul era mai mare la cânepa care urma a fi utilizată la confecționarea *țesăturilor*. Procesul era urmărit și controlat continuu, practica multimilenară înregistrând că, pentru a se obține fibre mai rezistente, el nu trebuia condus până la capăt. Urma o bună spălare (pentru îndepărtarea pământului, nisipului și a unor resturi organice), o uscare, melițarea (→ **meliță**), pieptănatul și separatul a trei categorii de material (fuior, fibre mai scurte și câlți). **3.** Operația prin care se diviza mercurul, în sferule cu diametrul foarte mic, prin frecare cu degetul, în podul palmei, în prezența salivei. Se pregătea astfel metalul respectiv mai înainte de a-l introduce în compoziția unor adezivi folosiți la

auriri (→ **poliment**). Practic, se crea astfel posibilitatea amestecării și reacționării mai bune cu ceilalți componenți de rețetă, respectiv cu suportul pe care era aplicat (→ **a aurí**). În lb. slavă veche: *topiti.*

TOPÍLĂ, → **tochílă**.

TOPITOARE. 1. → **tochílă. 2.** Recipient confecționat din materiale feroase în care erau topite unele materiale feroase, pentru a se interveni în vreun fel asupra compoziției lor, pentru a le turna în lingouri sau în matrițe sau în vederea prelucrării. **3.** Recipient în care se realiza, în atelierele românești de pictură medievală, un amalgam de aur, material care urma să fie folosit la scrierea cu litere de aur (→ **slove de aur**).

TOPSECÁT, de culoare roșu-închis spre cafeniu. Termen folosit curent în boiangeria tradițională românească.

TORT, fire de cânepă toarse și de calitate bună, din care se țesea și se țese pânza, după ce, în prealabil, au fost condiționate (→ **fierbere**).

TOVÁL. 1. Piele groasă tăbăcită și rezistentă, folosită la confecționarea încălțămintei mai groase și mai rezistente. **2.** Oxid de cupru utilizat la colorarea și decorarea ceramicei tradiționale românești. Regionalism muntean.

TRAGE, a ~. În afara sensului în care este curent folosit, termenul a mai fost utilizat și pentru a indica operația de aplicare a unui strat de material protector (ex.: verniuri) sau a unei mase adezive (ex.: una dintre cele folosite la auriri), în pictura medievală românească.

TREZÍ, a ~. Termenul a fost folosit de artizanii, artiștii și gospodarii români ai evului mdiu pentru a se indica diminuarea concentrației sau chiar dispariția dintr-un amestec de lichide și solide, dizolvate sau numai amestecate, a unuia sau mai multor componenți volatili interesanți.

TRICÍD, silitră.

TRIMENTÍN, → **anómi**.

TRIMENTÍN ALBU, esență de terebentină pură și incoloră (→ **alb, anómi**).

TRIVÉT, → **alergător**.

TROACĂ. 1. → **trocanul de blană. 2.** Recipient de lemn în care se punea nutrețul unor animale sau păsări, în gospodăria românească tradițională.

TROCANUL DE BLANĂ, recipient mare de lemn, în formă de ladă mare sau covată, deschisă la capete, în care olarii de tradiție români își condiționau argila (→ **bruși, dospire**), în așteptarea prelucrării. Regionalism nord-oltean.

TRON. 1. Ladă de lemn folosită la hidratarea (→ **a stinge**) oxidului de claciu (→ **var nestins**). **2.** Cufere mari, lunguiețe, în care sătenii de altădată păstrau rufele și unele veșminte. În lb. germană: *Truh (e)n.*

TRUP, → **grindei (3)**.

TULCÍNĂ, → **lemn câinesc**.

TULICHÍNĂ, → **lemn câinesc**.

TULPINĂ, → **lemn câinesc** iar pentru un alt sens (→ **durghelană**).

TURCHÉZ, de culoare albastră cu o anumită nuanță apropiată de cea a pietrei semiprețioase, *turcoazul*. Termenul a fost utilizat mai mult în boiangeria tradițională românească.

TURCINÍU, de culoare **(1)** *cenușie* sau **(2)** *violet* foarte deschis. Termenul a fost folosit mai mult în boiangerie.

TURNUGÍU, de culoare galben-portocaliu.

TURTE. În afară de sensurile de folosire curentă, termenul a mai fost utilizat și pentru a indica bucăți mari de argilă, în curs de condiționare, în olăria tradițională românească. Acestea erau tăiate în bucăți cu „cuțitoaia", pentru a se depista impuritățile, după macerare (→ **dospire (2)**). Feliile de material debitate aveau o grosime de 1-3 mm. **T.** erau aduse, apoi, în atelier, bătute cu maiul și udate. În final, erau întinse pe o piele de vită, pe un material textil gros sau pe un pat de scânduri unde erau din nou prelucrate (→ **a juca**).

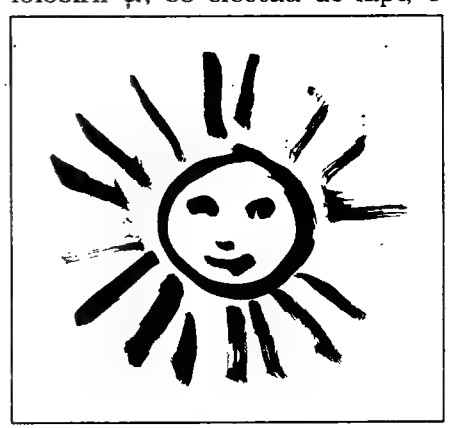
TUVÁL, oxizi obținuți prin calcinarea aramei, folosiți la realizarea unor culori verzi (→ **toval (2)**).

TZIMARIZMATA. **1.** Colorant vegetal de genul indigoului, obținut prin extragere cu lesie. **2.** Fragmente de pânză, colorate cu indigo, din care se extragea la nevoie, colorantul.

Ț

ȚAGLĂ. **1.** Ghimpe. **2.** Țeapă. **3.** Capătul ascuțit al unui țăruș, partea care se îngropa.

ȚÂNDURI, bucăți de lemn (cu diametrul: 10-15 cm; lungime: 75-80 cm) cu care se începea încălzirea cuptoarelor în care se calcinau piesele olăriei tradiționale românești (→ **arderea oalelor**). Folosirea acestor lemne mai subțiri crea posibilitatea conducerii lente a ridicării temperaturii cuptorului. Această situație era necesară deoarece, dacă ridicarea temperaturii se făcea prea repede, apărea riscul spargerii pieselor ceramice care urmau să fie „arse". În timpul folosirii **ț.**, se efectua de fapt, o



uscare a pieselor (temperatura maximă: 300°C).

ȚÂRCĂLAM. **1.** → **compas**. Regionalism nord-vest transilvănean. **2.** Halou în jurul lunii.

ȚĂST, capac de formă hemisferică, confecționat din lut ars folosit la coacerea pâinii, pe vatră. **Ț.** se folosea și la încălzirea puternică a unor obiecte de porțelan sau de sticlă, în cursul auririi lor. De asemenea, rețetele unor adezivi folosiți la aurire cuprindeau, ca agent de umplere, pulbere fină, obținută prin sfărâmarea, mărunțirea și cernerea unui **ț.** În lb. latină: *tastum*. Sin.: *țest*.

ȚEAVĂ DE TRESTIE, → **durbacă**.

ȚEST, → **țăst**.

ȚICLÍN, piesă mică de oțel, adesea având cele două laturi lungi ascuțite, folosită la finisatul suprafeței pieselor confecționate din lemn.

ȚIMARÍSME, → **destrămături**.

ȚINGHIARUL, → **cinghiarul**.

ȚINÁBOR, → **chinăvări**.

ȚINÓBER, → **chinăvări**. În lb. germană: *Zinnober*.

ȚINOBRU, → **chinăvări**, **ținóber**.

ȚINT, → **ciob**.

ȚIPĂ, → **coajă**.

ȚIPERÍG, → **amuniac**. În lb. sârbo-croată, *caparika*.

ȚIPIRÍG, → **amuniac**, **țiperíg**.

ȚIPLĂ. **1.** → **coajă**. **2.** În olăria tradițională românească: pana de gâscă a „cornului" (→ **corn**) folosit la decorare.

U

UCSÍU, → **ocsíu**.

UD DE OM, urină umană, component de rețetă în unele formule rare ale unor materiale cu care se imita aurirea pe piatră, precum și, în cea a unor rețete de cerneluri (→ **cerneală vânătă**).

UIAGĂ, sticlă de geam. Regionalism bănățean.

ULEI, → **bezír**. În lb. slavonă: *olej*.

ULEI BUN DE SĂMÂNȚĂ DE IN, → **bezír**. Termen vechi românesc.

ULEI DE IN, → **bezír**.

ULEI DE IN CRUD, ulei de in nesicativat, în starea și forma în care a fost obținut prin presare, la rece, din semințele de in. A fost folosit în compoziția unor grunduri cu ipsos, folosite la pictarea icoanelor pe lemn, în *tempera*, la diluarea și corectarea viscozității, a gradului de polimerizare și a culorii unor uleiuri de in la care procesul de sicativare fusese împins prea departe (uleiuri întunecate la culoare) precum și la „frecarea" pigmenților cu care se realizau culori de ulei (→ **bezír**). Termen vechi românesc. Sin.: *ulei de in nefiert*.

ULEI DE IN FIERT, ulei de in sicativat (→ **bezír**, **a fierbe**).

ULEI DE IN FIERT LA SOARE, ulei de in sicativat prin expunere la acțiunea radiației solare (→ **bezír**, **a fierbe**, **tipsíe**). Termen vechi românesc.

ULEI DE IN NEFIERT, → **ulei de in crud**.

ULEI DE NUCĂ, ulei extras, prin presare, la rece, din miezul de nucă. **U.d.n.** are calități mediocre pentru pictură (sicativitate redusă). Spre deosebire de ceea ce s-a înregistrat în evul mediu european, pictorii evului mediu românesc l-au utilizat numai la „frecarea" ceruzei (→ **alb de icoane**), pigment cu pronunțate caracteristici de agent de sicativare. A fost folosit, însă, în alimentație.

ULEI NEFIERT, → **ulei de in crud**.

ULIGHÉNT, → **massicót**.

UMBRĂ, → **ocru închis**. Pigment în compoziția căruia intră și compuși ai manganului și fierului. Proporția mare de hidroxid de mangan deosebește **u.** de ocruri. Este un pigment solid, indiferent care ar fi tehnica picturii în care este folosit. Calcinată, **u.** conduce

la un pigment brun intens. Iconarii din centrul Nicula (pictură pe sticlă) numeau astfel un pigment brun pe care-l foloseau.

UMBRĂ ADÂNCĂ. 1. → **umbră**. **2.** Umbră puternică.

UMBRĂ ÎNCHISĂ, → **ocru închis**.

UMBREALĂ. În pictura icoanelor pe sticlă românești, termenul a fost folosit la indicarea operației de desenare a buzelor figurilor omenești și a aștrilor cerești. Regionalism brașovean. Sin.: *umbrire*.

UMBRIRE, → **umbreală**.

UMBRIRI MARI, umbre puternice executate la o lucrare de pictură.

UMPLE HAINELE, **a ~**, operația de punere a culorii de bază (ultima), la veșmintele personajelor dintr-o icoană pe sticlă. Regionalism, centrul din Sebeș-Alba.

UNCROP, apă fierbinte.

UNDEZÍ, **a ~**, operația de fierbere în clocote, a unui lichid.

UNDRÉLE, → **babă**.

UNÍ MATERIALELE, **a ~**, operația de amestecare intimă a unor lichide, soluții sau a unor solide cu lichide. Termen vechi românesc.

UNT DE IN, → **bezir**.

UNT DE NEFT, → **neft**. Uneori, termenul a fost folosit și pentru a indica țițeiul. Mai frecvent, ca și la bătrânii maeștrii vest-europeni, termenul a fost utilizat pentru a indica un ulei esențial, un distilat al petrolului și chiar a terebentinei.

UNT DE TEREPENTÍN, → **anómi**.

UNT DE TRAMENTÍN, → **anómi**.

URLUIAN, șofran de grădină. Decoctul obținut din această plantă era folosit la vopsirea firelor și pieselor textile în vioriu, după ce acestea fusesera vopsite în roșu.

URZEALĂ FACE, **a ~**, a trasa contururile la icoanele pe sticlă.

URZÍ, **a ~**, → **a face făptura**.

USCA, **a ~**. **1.** A îndepărta dintr-un amestec, prin evaporare un component volatil (deobicei apa). **2.** Operație de întărire a peliculei depuse dintr-un material peliculogen (ex.: verniuri, culori, materiale adezive etc.) fie datorită evaporării unuia sau mai multor solvenți (ex.: la verniurile cu alcool, alcoolul fie datorită unui fenomen fizic, cu modificarea caracteristicilor unui component (ex.: polimerizarea uleiului de in, la verniurile în compoziția cărora intra acesta). În lb. latină: *ex uscare*.

USTÂV, → **erminie**.

USTUROI, → **ilinocopii**.

USUC, amestec de secreții a glandelor sebacee și sudoripare în lâna oilor. Era extras fie în scopul folosirii în boiangerie (ex.: în rețeta flotei de vopsire în albastru, cu o soluție de „Iuláchiu") sau la spălarea haielor de pănură (Transilvania), fie se arunca după ce fusese scos din lână cu apă caldă sau rece (Sibiu și Oaș).

UXÍU, → **ocsíu**.

UXÍU IUTE, → **ocsíu**.

V

VĂCĂLUÍ, **a ~**, a tencui, a prinde cu mortar cărămizi sau pietre, în scopul ridicării unui zid.

VĂCĂLUIALĂ, → **tencuială**.

VĂCĂLAȘ, → **maltor**.

VADRĂ, veche unitate, folosită la măsurarea capacităților în Țarile Române, egală cu aproximativ 10 ocale (→ **ocá**). Valoarea sa exactă a variat în timp și în spațiu geografic. Astfel, în *Oltenia* a avut o valoare de 12 ocale, în timp ce în *Muntenia* reprezenta 10-12,8 ocale iar, în *Moldova*, în unele epoci, era aproximată cu 17,20 ocale. Tot astfel „vadra austriacă" care a circulat în *Transilvania* după ocuparea acesteia de către austrieci, avea 40 ocale. Tot în această provincie, a mai circulat și „vadra ungurească" de opt ocale. **V.** era confecționată, de obicei, din doage de lemn, din alamă sau din cupru. O vergea de fier, fixată pe unul dintre diametre, în partea superioară, indica înălțimea până la care trebuia umplută cu lichidul măsurat. În lb. slavă veche: *vedro*.

VĂIOAGĂ, → **chirpíci**. Regionalism nord-vest transilvănean.

VĂIUGĂ, → **chirpíci**. Regionalism nord-vest transilvănean.

VĂLĂU. 1. → **scaun de spălat aurul**. **2.** Scoc prin care se efectua admisia apei la morile cu ciutură. Era realizat dintr-un copac scobit. Regionalism bănățean.

VANDARÓM, → **cinghiar**.

VANGRIN, → **cinghiar**.

VÂNTURELE, → **dediță**.

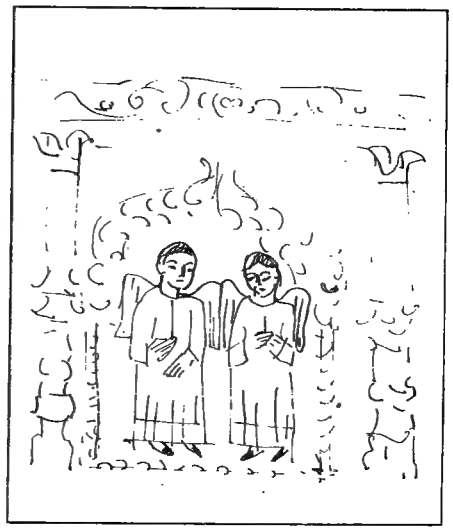
VÂPSELE CU ULEI, culori, pentru pictură, realizate cu ulei de in, ca liant. Cu excepția folosirii unui ulei mai greu sicativabil (ex.: uleiul de nucă), în cazul „frecării" unor pigmenți cu acțiune de agent de sicativare pronunțat (ex.: ceruza), nu apar indicații că, astfel cum se întâmpla în Vest, pictorii români de altă dată să fi folosit, în acest scop, alt ulei vegetal în afara celui de in. Prepararea **v.c.u.** se realiza în două *etape*. În *prima*, pigmenții erau ultramăruntiți (→ **a freca**), în mojare rudimentare (→ **lespede**) cu apă. În cea de-a *doua* etapă, după o bună uscare liberă, pigmenții erau din nou „frecați" cu ulei de in nesicativat (excepție ceruza). **V.d.u.** erau conservate în borcane, pahare, căni sau cești. În timp, la suprafața materialului

se forma o pojghiță constituită din ulei de in polimerizat, datorită acțiunii oxidant-polimerizante a oxigenului din aer. În momentul în care era necesar să fie folosită culoarea, se ridica, dintr-o parte, pojghița amintită, se preleva cantitatea de culoare necesară și, apoi, se reașeza pojghița la loc, pentru a-și îndeplini, în continuare, rolul său de pătură protectoare. **V.c.u.** erau conservate și în băsici de miel tăbăcite, legate cu sfoară la cele două orificii. În acest caz, în momentul în care era necesar să se scoată o cantitate oarecare de culoare, băsica era înțepată cu acul. Apoi, după o presare a băsicii, cu degetele, se obținea, prin orificiul creat, cantitatea de culoare necesară lucrului. Cu acest tip de culori, în ultimele secole ale evului mediu românesc, s-a pictat pe diferite suporturi (lemn, pânză, mortar uscat, sticlă etc.).

VĂPSELELE ZIDULUI PROASPĂT, erau pigmenții, coloranții și culorile cu care s-a lucrat în tehnica *frescei*. Pigmenții curent folosiți au fost: „albul de var" (obținut din pastă de hidroxid de sodiu sau dintr-un mortar de frescă veche), *ocrurile* de diferite nuanțe și compoziții, *„umbra" „bolul" cinabrul* (→ **chinăvári**), miniul de plumb (→ **lambéz**), un *roșu de fier* (→ **culpahár**), un *verde anorganic* (→ **leaspede verde**), *lapis lazuli, azuritul* și diferiți *pigmenți negri* de origine vegetală (→ **cerneală de stejar, de piersică și de viță, cerneală de fum** etc.). Dintre *culorile* în care intrau acești pigmenți, trebuie menționate: un *gri închis* (→ **linău de câmpuri**) realizat cu negru de cărbune de stejar (→ **cerneală de stejar**) și alb obținut din pastă de hidroxid de calciu (→ **alb de var**), un *gri deschis* (obținut din „cerneală de viță" și alb din pastă de hidroxid de calciu), un *roșu deschis* (amestec de miniu de plumb și alb de pastă de hidroxid de calciu), un *roșu puternic* (→ **minău de chinovár**), un alt *roșu mai deschis* (→ **colúr deschis**) și unul mai închis (→ **colúr închis**), un *verde puternic* (→ **prasină firească**), un *verde deschis* (→ **prasină deschisă**), un *verde mai întunecat* (→ **mavrá amestecată**), un *verde foarte închis* (→ **mavrá închisă**), un *liliachiu deschis* (obținut dintr-un amestec de „colur deschis" și puțină „cerneală de persecă") și un *liliachiu închis* (obținut din „colur închis" și ceva mai multă „cerneală de persecă"). În unele texte tehnice de erminie românească, este consemnată *interdicția* de *a nu folosi*, la *frescă*, următorii pigmenți: „var de tencuială vechie" (deși avem indicații că s-a lucrat și cu acest pigment la fresca românească veche), „chilerminéu mărunt turcesc" și „cerneală de târg". Despre unele interdicții referitoare la cinabru, a se vedea la „chinovári". *Fondurile* și *contururile* erau executate fie cu o culoare obținută amestecând pigmenții sau culorile numai cu apă („adevărata frescă") sau cu „apă de var" („fresca de var"). La desăvârșirea pictării unor parcele ale

lucrării, însă, adesea, se introducea în vehiculant și puțină pastă de hidroxid de calciu. Drept urmare, timpul permis pentru a se putea lucra era mărit – într-o oarecare măsură –, riscul ca pigmentul să se „prăfuiască", după punerea în operă și „uscare" era diminuat (hidroxidul de calciu funcționa și ca un liant), iar tonurile căpătau o transparență și o onctuozitate caracteristică și interesantă, după „uscare". Introducerea acestei paste de hidroxid însă, obliga la accentuarea desenului prin zgâriere (→ **a desena**). S-a început să se lucreze astfel, în aria balcanică, aproximativ din secolul XIV. *Fresca de var* a fost practicată și în vestul Europei până prin secolele XIII-XIV. Tratatul lui Cennini arată că, în vremea când a fost elaborat, se lucra numai cu suspensii de pigmenți în apă curată, urmărindu-se a se obține o transparență similară cu cea obținută când se lucra în tempera, pe panouri de lemn. Astfel erau marcate, în Occident, primele reacții împotriva tradiției tehnice bizantine, tradiție care în aria românească, s-a menținut până la sfârșitul evului mediu.

VAPSELI PENTRU HAINE, culori care erau folosite la realizarea veșmintelor personajelor din portretele și compozițiile pictorilor români ai evului mediu. La *frescă*, **v.p.h.** erau realizate și aplicate standard. În cazul veșmintelor albastre, s-a lucrat în două variante. În *prima*, se aplica mai întâi, pe întreaga suprafață a veșmântului, un fond cenușiu cu o nuanță albăstruie (→ **linău de câmpuri**). Se repeta operația, după o pauză urmată de o fracturare, cu vârful mistriei, a crustei subțiri, apărute la suprafața mortarului, ca urmare a carbonatării (reacție între dioxidul de carbon din atmosferă și hidroxidul de calciu solubilizat de apa din mortar). Fracturarea respectivă crea posibilitatea ca suspensia (soluția) de culoare să se amestece cu soluția de hidroxid de calciu din mortar. În această situație, în momentul în care hidroxidul trecea în carbonat, cristalele acestuia includeau pigmentul sau colorantul făcând stratul mai rezistent la frecări.



Negrul vegetal folosit la această culoare de fond, mai ales dacă în compoziția culorii albastre aplicate ulterior intra și „azuritul" (→ **lazúr**), avea și un rol de protejare a acestui pigment sensibil

față de alcalinitatea varului din mortar. Sunt cunoscute o serie de lucrări murale la care nu s-a procedat astfel și unde culoarea albastră a azuritului a virat în verde, pigmentul respectiv trecând în malahit. Practica de protejare respectivă era folosită și în Vestul european medieval (până prin secolul XIV) fiind semnalată și în aria balcanică, în acele timpuri dar și mai târziu. Ca și la români, în întreaga arie balcanică, la capitolul respectiv, nu a fost semnalată însă, în acest caz, aplicarea unui glasiu de „lapte de var" peste un fond realizat cu negru animal (→ **cerneală de os**), numai în final aplicându-se culoarea albastră. După aplicarea culorii albastre de fond, în continuare, părțile mai luminate se realizau cu „oxíu", iar „blicurile" adesea au fost puse cu un amestec de „lazur" și „var de tencuială vechie" (→ **alb de var**). În cea de-a *doua* variantă se începea tot cu „linău de câmpuri" (după aplicări succesive între care se intercala o „uscare" urmată de o sclivisire cu vârful mistriei). Părțile umbrite se realizau cu o culoare mai închisă (amestec de „cerneală de chinoros" și puțin „lazur"). „Blicurile" se puneau cu același amestec de pigmenți în care, însă se mărea proporția de „lazur". Și la veșmintele *roșii* s-a lucrat tot în două variante. Mai întâi se suprapuneau două straturi (intercalate, între cele două: „uscare", scurtă carbonatare și sclivisire cu vârful mistriei) de culoare realizată din miniu și „alb de var". Apoi, în prima variantă, se realizau părțile mai umbrite cu cinabru iar părțile mai luminate cu „ghiulbahar". În cea de-a *doua* variantă, după aplicarea aceluiași fond de culoare, în aceleași condiții ca în prima variantă, se continua cu un strat de cinabru diluat („subțire"), numai părțile luminate realizându-se tot cu „ghiulbahar". În această ultimă variantă, culoarea veșmântului apărea mai plină, mai puternică. Veșmintele de culoare roșie cu nuanță cărămizie, se realizau de asemenea în două variante. În *prima*, fondul era obținut cu „chilermineu" (→ **bol**) curat, cu respectarea depunerii unui al doilea strat (între cele două depuneri de strat: „uscare", un început de carbonatare, sclivisire cu vârful mistriei). Părțile mai *umbrite* se realizau cu un „oxiu închis" iar „blicurile" cu cinabru. În cea de-a *doua* variantă, fondul se obținea similar, tot cu „chilermineu", părțile umbrite cu oxíu iar „blicurile" cu „color". La veșmintele colorate în *roz* se începea cu un fond (aplicat în două straturi, în aceleași condiții ca la precedenta) cu „color". Apoi se revenea cu un al treilea strat cu un „oxíu" de nuanță mai roșcată. Părțile *umbrite* se executau cu un „oxíu firesc" iar „blicurile" cu un „color" de nuanță mai deschisă. La veșmintele *verzi* fondul se realiza (similar ca la precedentele) cu „prăsină", repetându-se însă, de trei ori aplicarea culorii. Se executau, apoi, părțile mai umbrite cu un verde (amestec de „prăsină" și „cerneală de chinoros") iar „blicurile" cu un amestec format din „prăsină" și „alb de var". Într-o *variantă*, „blicurile s-au executat cu un amestec de „cinghiar" și „alb de var". Parcelele executate în această ultimă variantă (până în secolul XIX) au rezistat mai puțin atacului agenților agresivi externi și interni devenind din ce în ce mai alburii. La veșmintele de culoare *verde deschis*, se lucra cu o culoare de fond (amestec de „prăsină" cu „alb de var") cu care se picta în aceleași condiții ca acelea indicate la precedentele. Părțile *umbrite* se realizau cu o „prăsină curată" iar „blicurile" cu un amestec de „prăsină" și „alb de var", proporția ultimului pigment fiind mult mai mare decât cea utilizată la realizarea fondului. Veșmintele de culoare *galben deschis* erau lucrate similar, culoarea de fond fiind un amestec de „chinăros" (din coaja de nucă incomplet carbonizată) sau de „câmpuri" și „umbră". Părțile *umbrite* se colorau cu „chinăros" iar „blicurile" cu un amestec de „umbră" și „alb de var". Ca și la frescă, se lucra aproximativ la fel și la *tempera*. Tot ca la frescă în general, culoarea cu care se lucra la veșminte era ceva mai închisă decât nuanța care se dorea să apară pe lucrare, știindu-se că aceste culori, după uscare, deveneau mai luminoase. Pigmentul alb folosit nu era însă „albul de var" ci ceruza (→ **alb de icoane**).

VĂPSÍ, a ~, → **a boi.**

VĂPSITOR, → **boiangiu.**

VAR. 1. → **var stins**. 2. Materia primă (→ **piatră de var**) din care se obținea oxidul de calciu (→ **var nestins**).

VAR GRAS, „var stins" cu un procent mare de calciu.

VARUÍ, a ~. 1. → **spoire (2). 2.** În linii mari, prima aplicare a varului se efectua cu un amestec de pastă de hidroxid de calciu (→ **var stins**) foarte diluată și nisip necernut. După o uscare liberă, se aplica un al doilea strat cu același amestec dar în care nisipul introdus avea o granulație foarte fină. Uneori, în materialul cu care se realiza ultimul strat, mai ales pentru exterioare, se introducea și un colorant cu care fie se fixa culoarea zidului, fie se introducea o culoare complementară (ultramarinul) cu care albul varului devenea mai curat și mai strălucitor. De remarcat faptul că, în Transilvania ocupată vremelnic de austro-ungari, populația majoritară românească nu avea dreptul, precum minoritatea ocupantului, să-și creeze exterioare colorate.

VĂRĂRIT, operația de extragere și prelucrare tradițională a pietrei de var. **V.** a fost introdus în epoci diferite în provinciile istorice ale pământului românesc unde existau zăcăminte de carbonat de calciu natural (→ **piatră de var**). În diferite epoci din trecut au fost atestate sate specializate în această îndeletnicire. **V.** era o meserie în care lucrau numai bărbații. Doar la

„clădítul" cuptorului (→ **arderea varului**, **cuptor de var**) participau, uneori, femei și copii. După scoaterea pietrei de var din zăcământ (zăcăminte de suprafață sau la care se ajungea prin gropi adânci), piatra de var era transportată, cu căruțe de un anumit tip (roți mai mici, forma de ladă) la cuptoarele de var unde era sortată „clădită", și „arsă". *Calitatea varului* obținut depindea de calitatea pietrei de var, de „clădirea" (aranjatul) bolovanilor în cuptor și de calcinarea lor. *Uneltele* vărarilor erau folosite la spartul și găuritul pietrei (dălți, burghie, pene de oțel etc.), la despicatul pietrelor (icuri, rângi de diferite forme și utilizări, topoare, „țiuri" etc.), la lovire (baroase, ciocane de spart, târnăcoape etc.) și la manipulat (sape, lopeți etc.). Numele lor diferea de la o regiune la alta, în aria Munților Apuseni această variație fiind mai mare. În **v.** se lucra în întovărășiri deoarece apăreau operații care necesitau mai mulți lucrători. Până în primele decenii ale secolului XX, au fost înregistrate și arendări ale cuptoarelor de var. Vărarii își desfăceau producția pe bani sau pe „bucate", transportând-o în care proprii, în zone mai mult sau mai puțin apropiate de satul lor.

VAR CALD, pastă de hidroxid de calciu (→ **var stins**) folosit la scurt timp după hidratarea (→ **a stinge**) oxidului de claciu (→ **var nestins**), fără a aștepta ca întreaga cantitate de oxid să fie hidratată și trecută parțial în formă coloidală. Mortarul de *frescă* realizat cu un asemenea material se deteriora, în timp, după punerea în operă, datorită hidratării ulterioare a resturilor de oxid rămase nehidratate și apariției – în cursul desfășurării reacției chimice respective – a unui compus chimic (hidroxidul de calciu) cu un volum mai mare decât cel al oxidului (→ **a împușca**).

VÂRCE. **1.** Dungi subțiri, colorate altfel decât fondul, la unele materiale textile, la piesele ceramicei tradiționale românești, sau la zugrăveala interioară și exterioară a clădirilor. **2.** Fără a avea o explicație clară, începând din secolul XIX, cu acest termen se mai indica și acidul sulfuric tehnic. În lb. sârbo-croată: *vrsta*. Sin.: *vârste*.

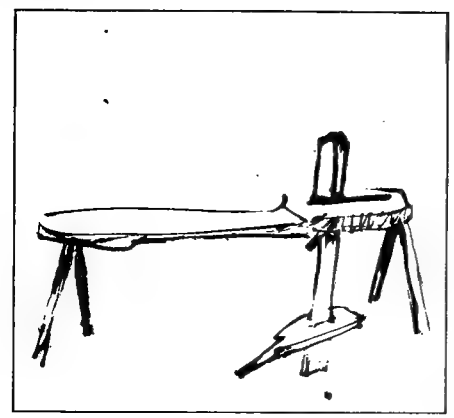
VAR CU CÂLȚI, mortar cu var, armat cu câlți condiționați și tocați, folosit la frescă. Acest tip de armare a mortarului era cunoscut și practicat încă din antichitate, după cum o atestă scrierile lui Vitruvius. Folosirea curentă a tipului respectiv de mortar a apărut la bizantini, probabil, atunci când, datorită mărimii portretelor și compozițiilor, s-a ivit necesitatea să se simplifice modul de lucru folosit în antichitatea romană la realizarea lucrărilor murale în tehnica *fresco*. Simplificarea s-a făcut reducându-se numărul de straturi de mortar de frescă la două, maximum trei. Înlocuirea unor agenți de umplere (ex.: creta) cu unele agregate vegetale (câlți

de in sau de cânepă, paie etc.) aducea, pe de o parte mărirea considerabilă a timpului în care se „usca" mortarul (implicit și a celui în care se putea lucra pe acesta) dar și o diminuare sensibilă a riscului ca, în perioada „uscării", mortarul să cadă sub propria greutate. În cele mai multe cazuri, cu acest **v.c.c.** s-a realizat un strat interior (adesea penultimul). Se cunosc destule cazuri în care a fost armat astfel și ultimul strat (→ **chip**). În compoziția acestui tip de mortar intrau pasta de hidroxid de calciu (→ **var stins**), câlții de in sau de cânepă și, uneori, unii agenți de umplere (praf de cărămidă, de țiglă, de cărbune sau, mai rar de cretă, nisip foarte fin etc.). Spre deosebire de pictorii atoniți, românii au utilizat, uneori și în anumite epoci, și câlți de in, ca și meșterii frescelor din Novgorod (sec. XVI). Anterior introducerii lor în „var" *câlții* folosiți erau *condiționați* în următoarele *etape tehnologice*: îndepărtarea părților cu multă lignină din tulpinele de in sau de cânepă (→ **puzderii**, **lemnișoare**), împletirea unor șuvițe groase de câlți, debitarea unor bucăți scurte (lungime: câțiva centimetri) din acestea, prin tocare cu o bardă, desfacerea și desprinderea fibrelor (prin batere cu ajutorul unor nuieluțe pe o scândură curată și eliminarea „puzderiilor". Deseori, prealabil amestecării câlților tocați în var, se efectua o *mineralizare* a acestora, prin introducerea și menținerea (2-3 zile) într-o soluție saturată de hidroxid de calciu (→ **apă de var**). Prin această mineralizare se neutraliza efectul compușilor solubili din compoziția chimică a fibrelor textile. Agentul fiind o soluție apoasă, era absorbit de fibrele agregatului vegetal și, după aceea, ca urmare a unor reacții chimice, apăreau produși insolubili în masa agregatului. Aceștia îndeplineau o serie de funcțiuni interesante. Împiedicau putrezirea părții lemnoase (sub acțiunea microorganismelor și a umezelii) și, implicit, diminuau la maximum apariția unor compuși chimici dăunători sau numai solubili. De asemena, favorizau apariția unei legături mai bune între restul materialului mortarului și suprafața agregatului vegetal, reducând la maximum sensibilitatea acestuia la variațiile de umiditate. Ori de câte ori mineralizarea nu a fost executată corect (concentrația soluției de hidroxid prea mică sau o durată prea scurtă a mineralizării), mortarele armate cu agregatele respective au început să se degradeze (din interiorul stratului către suprafață), au devenit din ce în ce mai friabile, rezistența lor mecanică scăzând apreciabil. Într-o *variantă* a acestei operații de mineralizare, câlții erau menținuți (tot cca. 3 zile) amestecați cu stratul de pastă de „var stins" în care erau încorporați pentru a se obține un mortar de frescă. Numai după acest interval mortarul respectiv era pus în operă. În ambele variante, procesele

chimice și scopul urmărit erau aceleași. Prima variantă era cea mai eficace deoarece din „apa de var" (în care se executa mineralizarea și care era aruncată) erau eliminați o serie de compuși chimici care nu favorizau „priza" mortarului. În modul de *introducere a câlților în var* s-au înregistrat, de asemenea, două variante. În fiecare dintre ele se urmărea o repartizare cât mai uniformă în masa mortarului și eliminarea firelor cu lungimi necorespunzătoare (→ **a ciurui**). În *prima* variantă câlții tocați erau introduși dintr-odată în întreaga cantitate de var, sub o energică, continuă și prelungită amestecare cu sapa sau cu mistria. În cea de-a *doua* variantă, se alternau (într-o copaie sau în „lada" în care se introducea pasta de var și se realiza mortarul) șase până la nouă straturi de „var stins" cu același număr de straturi subțiri de câlți tocați. În ambele variante, urma o amestecare prelungită (cu sapa sau cu mistria) pentru a se realiza o repartiție cât mai omogenă a câlților în var. Valoarea caracteristicilor mecanice ale mortarului de frescă, după punerea lui în operă, uscare și carbonatare, depindea și de modul îngrijit în care se efectua și această amestecare. Atunci când s-a introdus *nisip* în acest mortar de frescă, proporția lui a fost, în general, mică cu granulația foarte fină. Datorită trecerii parțiale a silicei în silicați, apăreau unii compuși chimici care măreau rezistența mecanică și chimică a mortarului iar prezența nisipului nu mai era atât de evidentă, la o observație sumară. *Pasta de hidroxid de calciu* folosită la mortarele de frescă era un material a cărui hidratare fusese efectuată cu mult timp înainte de a fi pus în operă, pentru ca acesta să fie cât mai complet hidratat, să aibă o dispersie coloidală corespunzătoare și o bună plasticitate (→ **var stins**). De obicei, cantitatea de mortar de frescă preparată la un moment dat, corespundea numai necesităților lucrului pe 2-3 zile. Proporția *câlți : var* era și ea deprinsă în cursul uceniciei viitorului pictor muralist, într-un atelier și la un anumit maistru, neapărând precizată în nici una dintre părțile tehnice ale erminiilor românești. La acest capitol, față de practica școlii de pictură de la Muntele Athos, apar, în practica pictorilor români ai evului mediu, următoarele deosebiri: timpul de mineralizare al câlților cu cca 25% mai scurt, exista obligația să se lucreze cu câlți de cea mai bună calitate (obținuți după ce partea lignoasă a tulpinilor plantelor de in și de cânepă fusese cu grijă îndepărtată) iar frecvența cu care s-au folosit și alte agregate vegetale (frunze, iarbă, coceni, tocați etc.) a fost mult mai mare spre deosebire de modul în care se lucra în aria rusească (ex.: școala de la Novgorod, sec. XV-XVI). Nu avem indicații certe conform cărora pictorii români să fi introdus și ei vreun material organic cu proprietăți adezive și

nici nu au fost semnalate lucrări murale la care mortarul să fi fost întărit mecanic prin baterea unor cuie de fier, în interstițiile dintre cărămizi, astfel cum este indicat în cunoscutele scrieri ale episcopului rus Nectarie (secolul XVI).

VAR CU PAIE, mortar de *frescă* (utilizat ca strat intermediar sau, cu totul excepțional, ca strat final) armat cu *paie* (de obicei, de grâu) tocate. Cu acest mortar s-a realizat adesea stratul următor celui de egalizare (mortar negru, cu o proporție mai mare de nisip) aplicat direct pe zidărie, în fresca românească medievală. Pasta de hidroxid de calciu (→ **var stins**) folosită la realizarea acestui mortar este din cea hidratată cu mult timp înainte, pentru a i se îmbunătăți unele calități interesante pentru activitatea pictorilor (→ **var stins**). Alte *condiții tehnologice* erau similare cu cele de la armarea cu câlți (→ **var cu câlți**). Armarea cu paie (material cu densitate volumetrică mai mică) a constituit o soluție pentru micșorarea densității mortarului de frescă, fapt, care aducea o serie de avantaje. Apărea însă dezavantajul unei rezistențe mecanice mai reduse a mortarului pus în operă. De asemenea, în toate cazurile în care s-a lucrat ultimul strat cu acest tip de mortar, capetele paielor deteriorau, într-o măsură mai mare sau mai mică, suprafața lisă a lucrării (ex.: la Biserica Domnească din Curtea de Argeș sau la o biserică din Rășinarii Sibiului). Sunt cunoscute și cazuri în care, alături de paie, s-a introdus în mortar și *pleavă de grâu* (ex.: Casa Domnească de la Mănăstirea Bistrița-Neamț). *Realizarea* **v.c.p.** era aproximativ aceeași în întreg Răsăritul ortodox. În el se introducea uneori (până la 50%) nisip de granulație foarte fină. De cele mai multe ori nu se introducea nisip. Mortarul se *prepara* tot într-o copaie mare de lemn sau în „lada de var" iar amestecarea agregatului vegetal cu varul se realiza tot cu sapa sau cu o mistrie mare ca și atunci când se arma mortarul cu câlți. Introducerea paielor tocate se efectua tot prin ciuruire (scop: distribuire uniformă și limitarea lungimii paielor) (→ **a ciurui**). Și în acest caz proporția *paie tocate: var* era deprinsă în cursul practicii într-un atelier și nu a fost niciodată precizată în recomandările textelor tehnice din manuscrisele românești. Și la acest tip de mortar agregatul vegetal era, în prealabil, *mineralizat* ca și cânepa, în cazul în care se lucra cu un mortar



armat cu câlți. După introducerea paielor, **v.c.p.** era lăsat (cca. 3 zile) în copaie și nu era folosit imediat. *Mineralizarea* acționa, îndeosebi, asupra părții interioare a tijelor paielor, obținându-se în mortarul pus în operă, o aderență mai bună a varului la suprafața acestora (mai înainte ca fenomenul de carbonatare a hidroxidului de calciu să apară într-o proporție însemnată) dar și o îmbunătățire a posibilităților de manipulare și punere în operă a mortarului. De asemenea, prin această mineralizare, se diminua apreciabil riscul putrezirii acestei părți a tijei paielor, care era mai puțin bogată în siliciu, sub acțiunea unor microorganisme și a umezelii (fermentație enzimatică, atacul unor ciuperci microscopice etc.). În general, mineralizarea asigura realizarea unor medii improprii dezvoltării microorganismelor. Ușor solubil inițial, mediul mineralizator forma unele produse insolubile și inerte care aveau funcțiile amintite. În cazurile în care operația respectivă nu era efectuată sau se desfășura într-un timp prea scurt, mortarul respectiv se degrada, începând din interiorul stratului, devenind frabil iar rezistența lui mecanică apărând din ce în ce mai slabă. Spre deosebire de pictorii atoniți, cei din Țările Române nu puneau restricții la mărimea diametrului paielor. Timpul de mineralizare era ceva mai mare decât în practica de la Athos, efectul operației crescând corespunzător.

VARDALÁMUL, → **cinghiar**. În lb. italiană: *verdarame*.

VARDARAMUL, → **cinghiar**.

VARDARAMON, → **cinghiar**.

VAR DE TENCUIALĂ VECHIE, → **alb de var**.

VĂRGARUL, sculă confecționată din lemn, având forma unui fus și care era utilizată de olarii de tradiție români la ornamentarea pieselor ceramice modelate și necalcinate în „cuptorul de oale". În lb. latină: *varga* = *vargă*.

VAR MORT, hidroxid de calciu (→ **var stins**) care după hidratare (→ **a stinge**) a fost uscat și apoi iar umezit și „frecat" cu apă. Conținea o cantitate oarecare de carbonat de calciu provenit din acțiunea dioxidului de carbon (existent pretutindeni în atmosferă, într-o cantitate mai mare sau mai mică), asupra hidroxidului. A fost folosit ca pigment (în pictura murală) dar și ca un component în rețeta unor materiale preparate și folosite de pictorii români de altădată. Tehnica preparării **v.m.** și utilizarea lui o regăsim pretutindeni și de timpuriu în întreaga arie europeană. În scrierile lui Vitruvius apare sub denumirea de *Calx extincta*.

VAR NEARS, → **piatră de var**.

VAR NESTINS, oxid de calciu (CaO) obținut prin calcinarea (→ **arderea varului**) carbonatului de calciu hidratat natural (piatră de var). Calcinarea respectivă se executa în cuptoare rudimentare (→ **cuptor de var**).

VÁRNIȚĂ, → **cădățuie**. În lb. bulgară și sârbo-croată: *varnica*.

VARNIȚĂ VECHIE, varniță (→ **cădățuie**) în care se găsea hidroxid de calciu (→ var stins) a cărui hidratare începuse cu mult timp în urmă și care, în acest interval de timp mai îndelungat își desăvârșise satisfăcător hidratarea, plasticitatea și trecerea în starea coloidală, devenind corespunzător exigențelor picturii murale în tehnica *fresco* (→ **zugrăvire pe tencuială proaspătă**). Onctuos, atunci când era prelevat cu sapa sau mistria, avea consistența untului și se desprindea de pe unealta respectivă.

VAR PIATRĂ STINS, → **var stins**. Termenul era folosit, îndeosebi pentru a indica varul de curând hidratat și nu cel conservat în „varniță" în timp mai îndelungat (→ **varniță vechie**). Acest **v.p.s.** era de obicei, folosit ca materie primă la obținerea unui pigment alb (→ **alb de var**) și a mortarului utilizat în construcții. Termen vechi românesc.

VAR SLAB pastă de hidroxid de calciu (→ **var stins**) cu un procent de calciu mai mic decât al varului gras, restul fiind sterilul și, uneori, carbonatul de calciu incomplet sau prea mult calcinat. În măsura în care conținutul în calciu era mai mic, calitățile sale liante (ca și cele ale mortarului realizat cu el) satisfăceau mai puțin pe pictorii muraliști. În general, în Țările Române, de-a lungul evului mediu, zăcămintele de „piatră de var" ofereau un material de calitate bună sau foarte bună. Atunci când, într-un anumit loc sau într-o anumită conjunctură economică nu a fost disponibil decât un **v.s.**, armarea lui, atunci când a fost folosit la mortarele de frescă, a înregistrat unele remarcabile inovații autohtone (→ **a murui**). Termen vechi românesc.

VAR STINS, pastă apoasă de hidroxid de calciu, obținută (→ **a stinge**) prin hidratare din oxid de calciu (→ **var nestins**). „Stingerea varului" se efectua în „cădățuie" și „varniță" (→ **a stinge**). Era urmată (mai ales când varul urma a intra în compoziția unui mortar de frescă) de o depozitare mai îndelungată (2-36 luni sau chiar mai mult). În cursul acestei depozitări se desăvârșea hidratarea, trecerea în stare coloidală și plasticitatea **v.s.** Cu cât depozitarea și desăvârșirea hidratării erau mai lungi, cu atât materialul devenea mai bun pentru realizarea mortarului. În cazul *frescei*, o hidratare incompletă aducea riscul apariției unei hidratări a unor particule de var (rămase nehidratate), după punerea în operă a mortarului (→ **a împușca**). Erminiile românești reduc termenul de conservare a **v.s.** în varniță la 6-12 luni. Unele mărturii târzii, însă, par să arate că s-a lucrat și cu var „stins" de mult mai mult timp. Astfel, Arthur Verona, în însemnările sale elaborate la bătrânețe, cu mai bine de o jumătate de secol în urmă, se lăuda că a lucrat cândva cu „var stins" cu un deceniu înaintea folosirii lui la mortare. De altfel una dintre explicațiile remarcabilei rezistențe a frescelor

românești medievale pare să fie faptul că s-a lucrat cu un var „stins" cu mult timp în urmă. *Controlul calității* **v.s.** se efectua ca și la „varul gras", prin gustarea lui (să nu fie nici amar și nici astringent) ca și prin verificarea consistenței lui, respectiv a plasticității sale. La scoaterea din varniță, cu o sapă, pasta de var nu trebuia să se desprindă și să cadă de pe lama metalică a uneltei respective. Acest control al calității practicat în Țările Române era similar nu numai celui practicat la Athos ci și unei vechi practici vest-europene amintite în scrierile lui Vitruvius (sec. I î.Hr.). Uneori acest **v.s.**, după o perioadă mult mai scurtă de la „stingere", incomplet hidratat, era folosit și la realizarea unui pigment alb utilizat, îndeosebi la frescă (→ **alb de var**). Mai era însă folosit și la realizarea unor mortare obișnuite, de prindere sau de egalizare, în acest caz depozitarea amintită putând fi scurtă sau foarte scurtă. Sin.: *var stâmpărat.*

VÂRSTE, → **vârce**.

VAR STÂMPĂRAT, → **var stins**. În lb. latină: a stinge = *extemperare.*

VAR STRECURAT. Termenul a fost folosit pentru a se indica hidroxidul de calciu (→ **var stins**, **a stinge**), depozitat în vederea desăvârșirii hidratării. Denumirea pare să facă referire la faptul că acest material, mai înainte de a fi introdus în groapa cu var, era trecut printr-un ciur rudimentar de nuiele sau șipci, în scopul separării bucăților de steril și var incomplet sau prea mult calcinat.

VÂRTELNIȚĂ, dispozitiv rudimentar utilizat la depănarea firelor de origine vegetală și animală.

VARUL CEL USCAT AL SOARELUI, → **alb de var**, **var piatră stins**.

VAR VIU, hidroxid de calciu (→ **var stins**) aflat în prezența excesului de apă cu care s-a efectuat hidratarea.

VAS LĂȚEȚI, vas cu diametrul mare.

VATRA FOCULUI, → **tigaie (2)**.

VATRA ZIDULUI, → **crov**. În lb. albaneză: *vatra.*

VATRA TIGAIE, → **tigaie (2)**.

VEACĂ. **1.** Lăcaș practicat în suportul unei mori manuale rudimentare (→ **râșniță**). Regionalism transilvănean. **2.** Cercul metalic sau de lemn a unei site. **3.** Tipar de lemn în care se presa și decora cașul. **4.** Lăcașele, practicate prin îndoire, ale pantalonilor în care se introducea cureaua.

VEDERE. În afară de sensul în care era curent folosit, termenul a mai fost utilizat și pentru a indica ultimul strat de mortar, la *frescă.* Termen vechi românesc.

VERDE A ZIDULUI, → **leaspede verde**. Termen vechi românesc.

VERDARÁME, → **cinghiar**, **vardalamul**.

VERDAROM, → **cinghiar**, **vardalamul**.

VERDE DE ARAMĂ, → **cinghiar**.

VERDE DE COCLEALĂ, → **cinghiar**.

VERDEȚE DE ARAMĂ, → **cinghiar**.

VERDIGRIS, → **cinghiar**.

VEREȘNIC, → **răgălie (2)**.

VERGI, → **jiraie**.

VERABOCH, portul american Pernambuco (→ **lemn de Fernambuc**).

VERNIC, verniu (→ **gintariu**). În lb. italiană: *vernice.*

VERNÍC AL SANTALOZULUI, verniu în compoziția căruia intra și rășina de santal (→ **sandal**). Pictorii români de altădată îl *preparau* din rășină de santal și ulei de in. Într-o oală smălțuită nouă, înroșită în prealabil, la foc, se introduceau 100 p.g. rășină de santal. Se continua încălzirea, concomitent cu amestecare (folosind o vergea de fier înroșită în foc). Rășina se topea, spuma și, în final, fierbea liniștit. Peste această masă topită se introduceau 50 p.g. ulei de in încălzit, continuându-se amestecarea (cu aceeași vergea adusă continuu la roșu). Operația de amestecare trebuia consțiincios realizată, în caz contrariu apărând pericolul de fisurare a peliculei de verniu depusă. Încălzirea, după amestecarea celor doi componenți de rețetă se realiza la un foc menținut numai cu cărbuni incandescenți, fără flacără.

VERNIC DE NEFT, verniu în compoziția căruia intra „neftul" (ca solvent) și rășini semidure ca masticul, dammarul etc. „Neftul" ca încorporant, spre deosebire de terebentină și „uleiul de in" nu aduce materialului un surplus de rășină. Pentru a se remedia această situație, în unele rețete recomandate se adăuga o cantitate mică de ulei de in sicativat (→ **gintariu**, **neft**). Rareori „neftul" a fost utilizat ca solvent unic (realizarea peliculei protectoare prin simplă evaporare a solventului). În acest caz, rășinile folosite erau fie colofoniul singur, fie, mai rar, un amestec de colofoniu și rășină de santal. În acest din urmă caz, de obicei, se utiliza ca solvent și vehiculant un amestec de ulei de in și „neft" (realizarea peliculei atât prin evaporarea neftului cât și prin polimerizarea uleiului de in). Uneori s-a introdus un agent de sicativare incolor. Mai rar, s-a lucrat cu unele verniuri realizate dintr-un amestec de „neft" și terebentină (realizarea peliculei ca la precedentul). Mult mai rar s-a lucrat cu un amestec ternar de „neft", soluție apoasă etilică concentrată (→ **spirt**) și terebentină (→ **anómi**). În cazul în care vehiculantul era un amestec de ulei de in și „neft", se utilizau ca rășini colofoniul singur sau un amestec de „sandarac" și rășină de aloe (→ **aloe**). În cazul folosirii unui amestec de „neft", și terebentină, rășinile introduse erau fie numai „sandaracul" fie un amestec de „sandarac" și colofoniu. Dacă se lucra cu un amestec ternar („neft", „spirt" și terebentină), rășina componentă era constituită dintr-un amestec de sandarac și colofoniu.

Materialele tip **v.d.n.** se realizau încălzind împreună componenții solizi (rășinile) (după ce aceștia fuseseră mărunțiți), introducându-se, apoi, solvenții, sub agitare viguroasă și supraveghere continuă, pentru a se evita spumarea, volatilizarea bruscă și aprinderea întregului material (se lucra cu flacără deschisă). Pe parcursul preparării verniului, „neftul" se introducea în fir subțire, sub continuă amestecare. În unele texte tehnice din erminiile românești, apare recomandarea ca, pentru a se evita aprinderile accidentale, să se efectueze încălzirea cu cărbuni de lemn („mangal") incandescenți, feriți de curenții de aer. În final și după o oarecare răcire, prealabil unei filtrări a verniului și dacă viscozitatea materialului obținut era prea mare, se efectua o corectare a acesteia prin adăugarea unei cantități corespunzătoare de „neft". Rețeta unui **v.d.n.** tipic a fost: 63 p.g. „spirt" concentrat, 100 p.g., „unt de neft", 16 p.g. „mastic" și 20 p.g. terebentină. Termen vechi românesc.

VERNÍC DE RACHIU, verniu în compoziția căruia intra ca solvent unic sau în amestec cu alții (ex.: terebentină și „neft") o soluție apoasă etilică concentrată (→ **spirt**) și una sau mai multe rășini ca șelacul (→ **gumilac**), „sandaracul" (→ **gumi sandaracțe**), colofoniul (→ **geam sacâz**) procurat din import sau obținut din rășina unor conifere autohtone (→ **pegulă**), „elemi" (→ **elemi**), „aloe" (→ **aloe**) și „anima" (→ **anima**). Dintre aceste rășini, la acest tip de verniu, numai „șelacul" și „sandaracul" erau, uneori, utilizate singure, fără a fi asociate cu o altă rășină. În asemenea cazuri se folosea ca solvent fie o soluție alcoolică concentrată (→ **spirt**) fie un amestec de „spirt" și terebentină (→ **anómi**). Uneori, în acest tip de verniu, dacă în compoziția lui intra numai „sandaracul" (solvent un amestec de „spirt" și terebentină), se introducea și un plastifiant (camforul). Foarte rar, în compoziția unui **v.d.r.** se introducea și puțin șofran (→ **croc**, **vernic galben**). În acest caz, singurul solvent utilizat era „spirtul", rășina componentă fiind un amestec de „șelac" și „sandarac". *Pelicula* realizată cu verniul respectiv era dură, aderentă și ușor colorată în galben. Acest tip de verniu a fost adesea întrebuințat și pentru scoaterea din contactul cu agenții agresivi, protejare și îmbunătățire a prezentării unor suprafețe metalice (ex.: aureole aurite, fonduri acoperite cu folie de argint sau de aur sau cele ale unor „ferecături" de carte sau icoană realizate din tablă subțire de argint). Culoarea respectivă a verniului se degrada și dispărea în timp (sub acțiunea radiației solare) acțiunea protectoare a verniului menținându-se. Cele mai utilizate rășini la realizarea **v.d.r.** au fost „sandaracul" și colofoniul. După cum s-a mai remarcat, prima a fost utilizată și ca singura componentă rășinoasă

în multe rețete, în timp ce colofoniul intra în asemenea rețete numai în amestec cu una sau mai multe rășini. Formulele de verniu în care s-a utilizat un amestec de „spirt" și terebentină (tip de verniu cunoscut și mult utilizat în Vestul european, înainte de secolul XVIII) au fost numeroase, în practica pictorilor români din evul mediu. În număr mai redus au fost cele în care solventul era un amestec de „spirt", terebentină și „neft". În acest din urmă caz, cantitatea mică de produs petrolier introdusă pare să sugereze că el își are justificarea acolo numai pentru a mări viteza de evaporare și, implicit „uscarea". În unele verniuri de acest tip s-au folosit și amestecuri binare de rășini. Cel mai adesea, una dintre ele era „sandaracul" cea de a doua fiind colofoniul, „anima" sau șelacul. În toate aceste cazuri, solventul era ori „spirtul" ori un amestec de „spirt" și terebentină. În rețeta unui singur verniu din această categorie (componentă rășinoasă: „sandaracul" și colofoniul) s-a introdus un plastifiant, camforul, ambele rășini fiind dure și rigide. Amestecurile rășinoase ternare din alte **v.d.r.** au cuprins, pe lângă „sandarac", colofoniu „anima" „aloe" și „elemi", șelac sau colofoniu. La toate acestea solventul utilizat era constituit numai dintr-un amestec de „spirt" și terebentină. S-a recurs mult mai rar și erau mult mai puțin numeroase rețetele de **v.d.r.** în compoziția cărora intrau patru rășini („sandaracul", colofoniul, „elemi" în combinație cu „aloe" ori cu „anima"). În acest tip de verniu se introducea totdeauna și camfor iar solventul era un amestec de „spirt" și terebentină. Ca și la alte tipuri de verniuri, înainte de a fi introduse în rețetă, materiile prime erau condiționate (mărunțite, sitate etc.) pentru a se asigura un contact cât mai intim între componenți, omogenitate cât mai desăvârșită a verniului și o diminuare la maximum a timpului pretins de preparare. Aceasta se realiza în recipienți de sticlă cu pereții groși (→ **clondir de cleștar**). În recipientul respectiv se introduceau componenții de rețetă într-o cantitate aproximativ egală cu jumătate din volumul recipientului, pentru a se evita spargerea acestuia, ca urmare a apariției unor variații de volum și de presiune, în timpul preparării, ca și pentru a se evita deversările produse atunci când materialul spuma. Încălzirea amestecului se făcea lent și nu la temperatură mare, prin amplasarea sticlei în spatele unei sobe calde, sau prin expunerea la acțiunea radiației a unor cărbuni incandescenți, într-un „clondir" suspendat (cu o sârmă) de o bucată de lemn care avea rol de mâner. În ultimul caz, se începea prin a se expune „clondirul" ceva mai departe de sursa de încălzire și numai după o oarecare ridicare a temperaturii (în întreaga masă a componenților) se apropia sticla și mai mult de cărbunii incandescenți. Acolo era menținut

până când lichidul începea să clocotească. Se considera verniul realizat dacă, îndepărtând recipientul de sursa de căldură, mai apăreau, un timp, clocote, semn cert că s-au dizolvat în întregime componenții solizi. În cazul încălzirii lângă peretele cald al unei sobe, „clondirul" se introducea în acel loc înainte ca soba să fi fost aprinsă, iar scoaterea lui se efectua după răcirea ei, pentru a se evita spargerea sticlei (cauză: tensiuni remanente) ca urmare a unui șoc termic. O a *treia* variantă de încălzire, utiliza ca sursă de căldură radiația solară. Expunerea dura 6-8 zile și era considerată terminată atunci când se observa, cu ochiul liber, că s-au dizolvat în întregime componenții solizi. Rareori și îndeosebi în ultimele secole, încălzirea s-a efectuat pe ceea ce numim astăzi o „baie de apă". În toate cazurile, recipientul în care se prepara **v.d.r.** era etanșat cu o băsică de porc, legată cu ață și în care se practica (prin înțepare cu un ac) un orificiu (scop: evitarea spargerii sticlei și pierderii unei părți din materialul care era prelucrat, datorită apariției unor suprapresiuni). Oricare ar fi fost tipul de încălzire, pe parcursul desfășurării ei, se efectua, periodic, o agitare, prin scuturarea puternică a recipientului. În final, adesea, se filtra materialul obținut, printr-un material textil foarte subțire și, apoi, se transfera verniul într-un alt recipient care era bine etanșat. O rețetă din secolul XVIII, reprezentativă pentru **v.d.r.** a fost: 24 p.g. „șelac", 12 p.g. „sandarac", 8 p.g. „mastic" 0,5 p.g. terebentină și 110 p.g. „rachiu" concentrat obținut prin fermentarea și distilarea vinului. Mai înainte de a fi aplicat **v.d.r.** panoul de lemn pictat era ușor încălzit, la un foc domol, sau la soare. Aplicarea lui se efectua cu o pensulă lată sau cu mâna. Sin.: *vernic de spirt, vernicul spirtului* și *vernic de umbră*.

VERNIC DE ULEI, verniu „gras" în compoziția căruia intra uleiul de in sicativat, „uscarea" lui incluzând și o transformare fizico-chimică ireversibilă a acestuia, cu o ușoară îngălbenire care, în timp, se accentua. Cele mai bune **v.d.u.** au fost acelea în care au fost introduse rășini dure (ex.: copal). Numărul rețetelor pentru prepararea acestui tip de verniu, în atelierele românești de pictură de altă dată, a fost mic. *Prepararea* **v.d.u.** s-a efectuat cu două tehnologii. Ele au fost practicate și în Europa medievală fiind semnalate încă din manuscrisul presbiterului Theophilus (sec. X-XI). În *prima* variantă, se încălzea (cca. 150°C) mai întâi uleiul de in și, apoi, se adăuga rășina. În cea de-a *doua*, se încălzeau separat cele două componente (rășina până se topea), se turna rășina peste ulei, se continua încălzirea și amestecarea până la dizolvarea completă a primei componente. O rețetă foarte simplă de **v.d.u.** a fost: 100 p.g. ulei de in sicativat și 705 p.g. „pegulă". Rețeta respectivă era similară cu una mult folosită în evul mediu vest-european și care este consemnată în amintitul manuscris al presbiterului Theophilus. Diferă de aceasta doar prin faptrul că, în rețeta românească, se lucra cu „pegulă" (colofoniu obținut din rășinile unor conifere autohtone) prin introducerea rășinii (fin mărunțită) în uleiul adus aproape de punctul de fierbere, în timp ce în Vest, rășina era topită înainte de a fi introdusă în ulei. Ceva mai numeroase erau verniurile de acest tip care au fost folosite în aria românească și au avut ca vehiculant – încorporant un amestec de ulei de in și terebentină. **V.d.u.** în care „terepentinul de Vinețiia" era introdus într-o cantitate de 4-5 ori mai mare decât uleiul de in a arătat, în timp, o flexibilitate remarcabilă. O rețetă reprezentativă pentru acest tip de verniu a fost: 100 p.g. ulei de in (sicativat puternic, cu ajutorul radiației solare, și decolorat), 40 p.g. „pegulă", 20 p.g. colofoniu importat (→ **geam-sacâz de cel bun**) și 15 p.g. „neft". *Fazele tehnologice* ale preparării lui erau: încălzirea uleiului, introducerea (sub continuă amestecare) a rășinilor aduse la o granulație fină, continuarea încălzirii (evitându-se fierberea), adăugarea „neftului", filtrare printr-un material textil subțire și conservarea verniului. La *utilizare*, atunci când apărea necesar, corectarea viscozității verniului să făcea cu „neft". În acest caz, în timpul „uscării" materialului, era afectat chimic numai uleiul de in. Trebuie observat că, mai rar, tot în cazul în care vehiculant-încorporantul era un amestec de ulei de in și „neft" au fost folosite și alte rășini („sandarac" și „aloe") pe lângă colofoniu. Tot în categoria **v.d.u.** trebuie incluse și acele verniuri care au fost realizate *numai* cu ulei de in sicativat (→ **bezir**), fără a i se adăuga vreo rășină. În precedentele două-trei secole, se pare că, într-un asemenea verniu mono-component, pentru a i se mări viteza de „uscare" se introducea, uneori, un agent de sicativare incolor (ex.: sulfatul de zinc natural). Un astfel de verniu era *utilizat* numai la o lună după preparare, adică după ce anumite procese chimice fuseseră amorsate și parțial realizate. Aplicarea **v.d.u.** se executa în plin soare și era completată, dacă era necesar, prin ștergerea (cu degetul) a locurilor în care se acumula ulei. *Rășinile* cele mai frecvent utilizate la realizarea unor asemenea verniuri au fost: colofoniul indigen (→ **pegula**) sau cel de import (→ **ceam-sacâz**), rășina de santal (simplă sau amestecată cu colofoniu importat) și un amestec de sandarac și „aloe". S-a folosit numai „sandarac" atunci când vehiculantul era realizat dintr-un amestec de ulei de in (sicativat sau nesicativat) și „neft". În acest ultim caz, prepararea verniului începea cu încorporarea rășinii sau a amestecului de rășini în uleiul de in nesicativat, apoi, după adăogarea „neftului", se mai

introducea și puțin ulei de in sicativat. Trebuie remarcat că, deși actualmente verniurile în compoziția cărora intra „sandaracul" sunt considerate de calitate inferioară, în evul mediu occidental (spre deosebire de ceea ce se înregistra în practica de la Athos și din Țările Române) ele au fost mult folosite. În aria românească, ca și la Athos și în Vestul european anterior secolului XVI, nu s-a folosit nici o rețetă de **v.d.u.** în care să intre uleiul de lavandă, ulei cu o sicativare sensibil inferioară celui de in.

VERNÍC DE UMBRĂ, → **gintariu**, **vernic de rachiu**.

VERNICHÍ, → **vernichíu**.

VERNICHISÍ, **a ~**, operația de vernisare a unei lucrări de pictură executată pe panouri de lemn sau pe pânză, în tempera sau în ulei.

VERNICHÍU, verniu, material peliculogen, realizat dintr-un solvent sau un amestec de solvenți și o rășină sau un amestec de rășini care a fost folosit pentru a proteja unele suprafețe pictate (→ **a vernichisí**) împotriva agenților agresivi externi ca și pentru a le îmbunătăți prezentarea. În aria românească au fost folosite și unele asemenea materiale peliculogene în care unul dintre componenți era propolisul, un produs obținut în apicultură, conform unei tradiții tehnice ce se regăsește și în Rusia, Caucaz, Siberia și Mongolia. Culorile lucrării, datorită unor fenomene optice produse de pelicula realizată cu **v.** apăreau mai vii și acordurile de culoare deveneau mai interesante, după ce se efectua vernisarea în condiții corespunzătoare. Uneori, în **v.** s-a introdus un plastifiant (→ **vernic de rachiu**) sau un agent de sicativare (→ **vernic de ulei**). Numărul recomandărilor referitoare la verniuri și varietatea lor, în textele erminiilor manuscrise românești, arată clar interesul acordat de pictorii români de altă dată acestor materiale protectoare. Dacă se face o comparație cu practica vest-europeană și cea atonită, se remarcă faptul că numărul solvenților și rășinilor cunoscute și utilizate de pictori, în aria românească, a fost remarcabil de mare (colofoniu indigen sau importat, „sandarac", „aloe", copal „elemi" etc.). În ceea ce privește unele avantaje sau desavantaje pe care le-au oferit diversele rășini folosite, trebuie făcute unele precizări. *Verniurile cu copal* ofereau lucrării un aspect de email și o rezistență sensibil sporită la agenții distructivi externi, fie că erau fizici (abraziune, variații mari de temperatură, pe timpul expunerii etc.) fie că erau chimici (gaze sulfuroase etc.). Pe de altă parte, anumite acorduri cromatice se resimțeau datorită faptului că pelicula realizată cu un verniu în compoziția căruia intra această rășină nu punea în valoare tonurile reci ca și nuanțele deschise. Conservarea lucrării era, însă, impecabilă. O întunecare mai mult sau mai puțin pronunțată se înregistra și la piesele (realizate în ultimele

secole) care au fost vernisate cu materiale în compoziția cărora intra șelacul (→ **gintariu**, **vernic de neft**, **de rachiu**, **de ulei**, **de umbră**, **vernicul santalozului**). Verniurile cu solvenți *bicomponenți* erau mai mult utilizate decât cele cu unul singur sau cu trei componenți. *Formarea peliculei* protectoare („uscarea" verniului) era bazată, la cele mai multe dintre rețetele folosite pe transformarea chimică a unor componenți de rețetă printr-un proces fizico-chimic ireversibil și, în mai puține cazuri, prin evaporarea solvenților. Pictorii români medievali manifestau o preferință marcată însă pentru acele verniuri la care se folosea o soluție apoasă concentrată de alcool etilic (singură sau în amestec cu alți solvenți) (→ **vernic de rachiu**). Cel mai frecvent amestec folosit de acest tip a fost obținut dintr-o soluție concentrată de alcool etilic (→ **rachiu**) și terebentină. Cel mai puțin utilizat a fost amestecul obținut din aceeași soluție alcoolică și „neft". La verniuri, doar uleiul de in a fost utilizat ca singur component al unui verniu (→ **vernichíu de ulei**).

VERNIC GALBEN, → **gintariu**, **vernic de rachiu**, **vernichíu**. În rețeta acestui tip de verniu, se folosea o rășină care conferea peliculei protectoare o nuanță gălbuie discretă (ex.: „sandaracul") sau se introducea, în același scop, o cantitate mică dintr-un pigment sau colorant galben (ex.: decoct de șofran). În cazul în care se introducea un colorant organic, în timp și sub acțiunea radiației solare, nuanța galbenă dispărea încetul cu încetul. Cel mai adesea **v.g.** avea ca solvent o soluție concentrată de alcool etilic (→ **spirt**), rășinile utilizate fiind alese dintre cele care ofereau nu numai o nuanță gălbuie ci și aveau o rezistență mecanică mare și o aderență mai bună (ex.: sandaracul și șelacul). O rețetă reprezentativă de **v.g.** a fost: 20 p.g. „sandarac", 10 p.g. rășină de aloe, câteva picături de ulei de in și 40 p.g. „unt de neft". În general, rășinile erau mai întâi topite și amestecate. Apoi li se adăuga uleiul de in și, în final, în fir subțire și sub continuă amestecare, „untul de neft". Ulterior, **v.g.** era filtrat printr-un material textil subțire. Acest tip de verniu a fost utilizat mult la superfinisarea „ferecăturilor" din tablă de argint ale cărților de cult și icoanelor pictate pe lemn dar și la aureolele sau fondurile picturilor de diferite tipuri care aveau parcele acoperite și înobilate cu o folie subțire de argint. În scopul aplicării lui era pe de-o parte, imitarea auririi și, pe de altă parte, prezervarea metalului față de acțiunea gazelor sulfuroase din atmosferă (evitarea apariției sulfurii negre de argint). Termen vechi românesc.

VERNICUL NEFTIULUI, → **vernic de neft**.

VERNICUL SANTALOZULUI, verniu în compoziția căruia intra rășina de santal și uleiul de in (proporție: 1:1,7 p.g.) (→ **verniu de ulei**).

VETREAR, → **fenestrar**.

VEVERIȚĂ, → **sângeap**.

VINE. În pictura și olăria secolelor trecute termenul a fost folosit și într-un sens oarecum diferit de cel obișnuit. În limbajul atelierelor de altădată, **v.** erau incluziuni filiforme sau sub formă de pânze continui, compuse dintr-un material cu compoziție apropiată sau foarte diferită de cea a materialului de bază din unele zăcăminte naturale. Uneori, pentru ei, **v.** erau interesante (ex.: cinabrul din anumite roci). Alteori, era, însă, interesant numai materialul de bază, incluziunile constituind impurități. Deci, ca incluziuni, **v.** conferea zăcământului fie o calitate superioară, fie una inferioară.

VINEȚEA, de culoare albastru-vânătă. Regionalism nord-moldovean. Sin.: *vinețeală*.

VINEȚEALĂ, → **vinețea**, **lulachi**.

VISMUL MADEMULUI, → **madem**.

VITRIOL, **1.** Termen vechi românesc folosit pentru a indica unii sulfați naturali (→ **calacán**, **vitriol alb**). **2.** Acid sulfuric tehnic. În lb. latină: *vitriolum*.

VITRIOL ALB, sulfat de zinc ($ZnSO_4$) natural. În ultimele secole a fost folosit ca sicativant al uleiului de in. Mai înainte de a fi utilizat, era deshidratat, printr-o încălzire puternică (→ **a curăți**). În cantitate foarte mică, a fost introdus uneori, în compoziția unor verniuri cu ulei de in sau a culorilor de ulei care se „uscau" greu.

VITRIOL VERDE, → **calacan**.

VIZARÍC, → **chișiță** (2).

VOIOACĂ, cărămidă nearsă.

VOL → **bol**.

VOLÓN, → **bol**.

VÓLOS, → **bol**.

VÓLUS, → **bol**.

VOPSÍ, **a ~**, → **a boi**.

VOPSITOR, → **boiangiu**.

VUTCAR, lucrător care fabrica, prin distilare, „rachiul". În lb. slavonă: *vodka* = rachiu.

Z

ZADĂ. **1.** Arborele *Larix decidua L.* numit și larice. Spre deosebire de alte rășinoase, frunzele sale aciculare cad toamna. **Z.** are un lemn foarte dens și rezistent care, în evul mediu românesc, a fost folosit la realizarea unor piese (decorative sau utilitare) sculptate, la unele piese de mobilier și mult mai rar la construcția unor ambarcațiuni mici sau edificii (casa tradițională sau biserici de lemn), respectiv la unele piese folosite la construcția acestora, piese care erau solicitate mecanic. Tot în acele vremuri, din rășina **z.** se extragea un ulei de terebentină de o calitate remarcabilă. Prin combustia incompletă a rășinii acestui arbore, pictorii evului mediu românesc obțineau un anumit tip de pigment negru pe care-l utilizau în lucrările lor. **2.** Făclie realizată dintr-o țandără de lemn a unui rășinos, impregnată însă cu rășină. Sin.: *zadia*.

ZADIĂ, → **zadă**.

ZAHĂR, → **candel**. În lb. greacă: *zahari*.

ZAMĂ, soluție realizată cu un singur solvent, cu un amestec de solvenți și un material sau un amestec de materiale solide, folosită la realizarea diferitelor tehnologii practicate de artizanii și pictorii români ai secolelor trecutelor.

ZAMĂ COMÍD, → **clei de piatră**.

ZAMĂ DE FEȘTÍT, soluția apoasă a unui colorant organic, obținut sub formă de infuzie sau decoct dintr-un organ vegetativ (tulpină, frunză, floare, scoarță etc.) ca reprezentant al regnului vegetal al florii locale și cu care se colora un material. **Z.d.f.** pentru *coloratul lemnului fluierilor* se obținea sub formă de decoct, de scoarță de arin, stejar sau măceș, fie verde, fie uscată. Prima colora în negru, a doua în roșu iar a treia îngălbenea. O *rețetă* din nordul Transilvaniei realiza decoctul dintr-un amestec de 50% scoarță de anin și câte 25% din celelalte două. Uneori, scoarța de măceș a fost înlocuită cu cea de măr sau de prun.

ZANDARÁC, → **gumisandaracțe**.

ZARZĂR, → **corcoduș**.

ZĂSÍTELE, bucăți de material mărunțit care, la cernere, rămâneau pe sită deoarece diametrul lor era mai mare decât cel puțin

una dintre dimensiunile ochiului sitei. Uneori, **z.** era returnat operației de mărunțire, alteori erau azvârlite.

ZAMĂ DE CLEI DE LEMN, soluția apoasă de clei pe care o foloseau tâmplarii la unele îmbinări de piese. Era folosită și ca liant la unele culori utilizate la pictura pe sticlă (→ **cerneală de clei**) dar și la unele grunduri (→ **grund**). Regionalism transilvănean.

ZBICÍ, a ~, operația de uscare parțială și lentă a unor textile sau a pieselor ceramice modelate, mai înainte de a fi decorate și calcinate. În acest din urmă caz, piesele ceramice respective erau așezate într-un loc ferit de radiația solară și de curenți puternici de aer (pe polițe suspendate în camere sau hambare, scânduri agățate sub streșini etc.). În unele locuri (Vâlcea) piesele ceramice erau stropite cu apă pe parcursul primei ore de expunere, pentru a se evita o uscare prea rapidă și inegală. Apoi, câteodată, erau așezate cu orificiile unul peste altul, pentru a se evita deformarea lor. Se continua uscarea încă cel puțin 8-10 ore (pe timp uscat) și maximum 48-72 ore (pe timp umed). În unele ateliere maramureșene, toarta nu se aplica decât după 24 ore de la începerea uscării.

ZDRUNCINA, a ~, operația de frământare a lutului în olăria tradițională românească. Regionalism nord-vest transilvănean.

ZEAMĂ DE USTUROI, → **ilinocopii**.

ZERDÉ, de culoare galbenă. În lb. turcă: *zerdé*.

ZGÂRIA, a ~, → **a săpa**.

ZIBERGLEIT, sicativant utilizat la sicativarea uleiului de in.

ZID DE VERDE, zidul acoperit cu un mortar proaspăt și pe care se executa fresca.

ZIMBÍL, coș de paie, de papură sau de rogoz, cu care se transportau materiale și scule. În lb. turcă: *zempili*. Sin.: *zimpil*.

ZIMPÍL, → **zimbíl**.

ZINÓBER, → **chinovár**. În lb. germană: **Zinnober**.

ZOGRÁF, pictor. În lb. greacă: *zographos*. Sin.: *zugraf*, *zugrav*.

ZOLÍ, a ~. **1.** A spăla sumar și incomplet rufele. **2.** Operația de frecare cu mâinile a unui material solid, pentru a-i îmbunătăți contactul cu un lichid din care trebuiau extrase unele componente. Astfel, în boiangeria tradițională românească, flori și frunze de „șovârf" erau amplasate într-un săculeț și, în timpul imersării lui în apă caldă (în care trebuiau extrase anumite materiale colorante) se „zolea" săculețul. Tot astfel și tot în boiangerie, în timpul „împietririi", în soluție de alaun sau în borș proaspăt, a unui material ce trebuia vopsit, acesta era continuu „zolit". În lb. ucraineană: *zolyty*.

ZOLNIȚĂ, recipient paralelipipedic confecționat din lemn etanș, în care se efectua operația de lesiere la înălbitul pânzei (→ **a ghili**).

ZUGRÁF, → **zográf**.

ZUGRAV, → **zográf**.

ZUGRĂVÍE, pictură. Sin.: *zugrăvire*.

ZUGRAVÍIA, arta pictorului.

ZUGRAVÍRE, → **zograf**, **zugrăvie**.

ZUGRĂVIRE PE PÂNZĂ, pictură executată pe un suport textil, preparat sau nepreparat. Spre deosebire de practica vest-europeană în care, încă din secolul XVII, a apărut o preferință marcată pentru suportul textil, în practica Răsăritului, vechea preferință pentru suportul de lemn a dăinuit până în secolul actual. Atunci când s-a lucrat în *tempera*, după ce se întindea pânza pe șasiul de lemn, se aplicău, cu o pensulă moale și lată, două-trei straturi cu o preparație realizată dintr-un amestec de ulei, săpun, miere și ipsos. Între aplicarea a două straturi succesive, cu această preparație, se intercala o uscare liberă îngrijită. În final, după ultima uscare, se finisa grundul aplicat fie printr-o răzuire (cu un cuțit ascuțit sau cu un fragment de sticlă) fie cu ajutorul unei scule speciale (→ **grund**, **osul**). Apoi se executa „frecarea" pigmenților cu apă curată în care se introducea puțină miere. După terminarea acestei operații, culorile erau debarasate de miere prin câteva spălări (amestecare cu apă, sedimentare, decantare și uscare). Ele erau păstrate în cutii sau borcane în care se continua uscarea. Atunci când se picta, pigmenții erau amestecați cu un liant format dintr-o emulsie de gălbenuș de ou cu apă (1 p.g. : 1 p.g.). În anotimpul călduros, apa era înlocuită cu oțet. Acesta având un pH scăzut, împiedica fermentarea liantului. În pictarea propriu-zisă se începea cu aplicarea culorii de bază a diferitelor parcele din lucrare. După o uscare îngrijită, se repeta aplicarea acestui fond. Se refăcea, apoi, desenul și se continua pictarea. *Spălarea* pensulelor se făcea cu apă curată. Atunci când se lucra cu *culori de ulei*, pigmenții, după ce erau „frecați" cu apă, erau uscați și, apoi „frecați" din nou cu ulei de in nesivativat (excepție: ceruza; „frecare" cu ulei de nucă). În final, culorile realizate erau conservate în borcane etanșate sau într-o băsică (realizată de obicei, din intestine de bovine) legată la orificii și perforată într-un singur loc cu acul. La folosire, cantitatea de culoare necesară se scotea din băsică, prin presarea acesteia cu degetele. Din borcane, se îndepărta mai întâi pojghița apărută la suprafața culorii, se preleva cantitatea de culoare necesară și, în final, se acoperea suprafața culorii cu pojghița îndepărtată, pentru a o scoate din contactul cu aerul. Pe *mătase* se începea cu desenarea, fără a se mai aplica un grund. Pe *alte* materiale textile, atunci când se lucra cu culori de ulei, se aplica, mai întâi – cu o spatulă sau un cuțit lat – un strat de vopsea. După aplicarea și „uscarea" acestui grund, stratul respectiv

era finisat prin polisare cu spumă de mare sau cu „osul". Apoi se desena cu ipsos (dacă grundul era închis la culoare) sau cu cărbunele. Culorile cu care se lucra erau amestecate pe paletă (→ **palitră**), în godeuri rudimentare (→ **ahidavă**) sau în blide cu email alb. De obicei se începea cu pictarea părților cele mai umbrite, trecându-se treptat la părțile cele mai luminoase (→ **lamêle**). Se evita suprapunerea unor straturi prea groase pentru ca „uscarea" lor să fie mai promptă. Se vernisa târziu, după ce întregul strat pictural părea „uscat". *Spălarea* pensulelor se efectua cu ulei de in nesicativat (→ **condei**) și în continuare, cu leșie sau cu o soluție de săpun.

ZUGRĂVIREA PE TENCUIALĂ PROASPĂTĂ, operația de pictare în tehnica frescei, pe mortar umed (neuscat și necarbonat), cu suspensii și soluții colorate apoase (*adevărata frescă*) sau cu aceleași suspensii sau soluții în „apă de var" (*fresca de var*). Se executa pe pereți de cărămidă sau de piatră, atunci când masa de prindere folosită la construcție era mortarul de var. Tehnica respectivă a fost cunoscută și practicată încă din antichitate (Micene, Atena, Roma, India etc.) și a cunoscut o puternică înflorire în diferite locuri și epoci, în evul mediu, atât în Vestul cât și în Estul european. Pictorii români ai evului mediu și cei care le-au urmat lor, spre deosebire de cei ruși și vest-europeni, dar asemenea celor din Balcani, au rămas mai mult timp credincioși acestei tehnici, nu și-au terminat și retușat lucrările în tempera și au folosit foarte rar tehnica simili-fresco. *Pigmenții și coloranții* folosiți de pictorii români au fost relativ numeroși (→ **văpselele zidului proaspăt**). Mecanismul *fixării* pigmenților utilizați la frescă este deosebit de cele întâlnite în celelalte tehnici ale picturii. În această tehnică, cristalele de carbonat de calciu rezultat din acțiunea dioxidului de carbon din atmosferă asupra hidroxidului de calciu, din „apa de var" (cea existentă în mortar ca și cea cu care au fost vehiculați pigmenții) includ în structura lor cristalină materialele colorate cu care se lucrează. Acestea nu rămân dincolo de suprafața suportului stratului pictural ci sunt prinse în materialul unui strat subțire de suprafață al mortarului. Datorită acestei situații, lucrările respective, au o bună rezistență față de agenții atmosferici agresivi (excepție: gazele acide) și o remarcabilă rezistență la unele solicitări mecanice (ex.: frecările). La realizarea **z.p.t.u.** se începea cu *pregătirea zidului* și *aplicarea unui mortar de egalizare*, continuându-se cu *aplicarea* straturilor de *mortar de frescă* (→ **a muruí**). Spre deosebire de compoziția mortarelor folosite în epoca romană și în evul mediu european, cele folosite de pictorii români conțineau ceva mai puțin nisip sau nu conțineau deloc. În schimb, ca și în întreg Răsăritul european, au

fost folosite agregate tipice (→ **a muruí**). *Desenarea* se efectua, de obicei, direct, cu mâna liberă, de către conducătorul echipei de zugravi, cu o pensulă flexibilă, cu peri lungi (→ **desenare**). Atunci când apărea necesară *ștergerea desenului*, aceasta se executa cu un smoc de cârpă înmuiat în apă. Desenul se executa fie înainte, fie după aplicarea unui *fond de culoare* (→ **proplasm**). Uneori a fost întărit, prin gravare (în mortarul umed) cu ajutorul unei baghete ascuțite de lemn sau cu coada pensulei, așa cum s-a lucrat în Vestul european și în aria bizantină, anterior anului 1500 (ex.: frescele lui Michelangelo sau cele din actuala geamie din Kariè-Istambul). Toate aceste operații amintite se executau după ce trecea un timp oarecare de la aplicarea ultimului strat de mortar (→ **chip** (6)), atunci când la palpare, se simțea că a apărut o pojghiță fină și aspră de carbonat de calciu. Nu se începea pictarea imediat după aplicarea ultimului strat de mortar deoarece se evita ca, lucrându-se astfel, tonurile să apară mai puțin precise, datorită absorbției prea puternice a culorii. Pe măsură ce lucrarea înainta, se efectua o „*sclivisire*". În cursul efectuării acestei operații, pojghița de carbonat de calciu era fracturată, cu vârful unei mistrii mici, în scopul stabilirii unui contact continuu între culoarea aplicată și soluția de hidroxid de calciu existentă în mortar, pentru ca, după carbonatarea hidroxidului, pigmenții să fie bine fixați în interiorul rețelei cristaline a carbonatului de calciu format sub acțiunea dioxidului de carbon din atmosferă. În același timp, procedându-se astfel, se mărea corespunzător timpul în care pictorul putea să lucreze, așa încât lucrarea realizată să aibă și o rezistență convenabilă, în timp. Urmele acestei sclivisiri se pot *remarca* ușor, în frescele întregii arii balcanice dacă lucrarea este fotografiată în lumină orientată razant pe suprafața ei. Pe parcursul desfășurării lucrului, dacă pictorul observa că alunecarea pensulei era îngreunată de asperitatea aceleiași pături subțiri de carbonat format, se repeta de fiecare dată sclivisirea amintită. De obicei, fondurile erau acoperite cu o culoare cenușie standard (→ **proplasm**) iar părțile descoperite ale trupurilor și membrelor cu o altă culoare standard (→ **sarcă**), cerul și alte detalii de culoare albastră cu „lináu", iar cu ocru deschis se acopereau parcelele care, în loc să fie aurite (→ **a aurí**) erau colorate galben (→ **cunună**). Folosirea negrului de fum (material foarte inert din punct de vedere chimic, în culorile cu care se executau aceste fonduri) avea drept scop și protejarea unor pigmenți (ex.: azuritul) sensibil la alcalinitatea varului. În unele părți ale unor fresce medievale românești din ctitoriile voievodale (ex.: scena arborelui lui Ieseu de la Voroneț sau Moldovița, precum și la Arbore) parcelele exterioare de

sub streșini, la care nu s-a efectuat această protecție, și unde a intervenit igrasia, culoarea albastră a azuritului ($2CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$) a trecut lent în culoarea verde a malahitului ($CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$). La realizarea parcelelor albastre ale unei fresce, uneori, după ce se aștepta un timp pentru ca să apară pojghița de carbonat de calciu, se repeta fracturarea acestei cruste fine apărute (pe suprafețe care puteau și trebuiau pictate în aproximativ o oră) precum și aplicarea petelor de culoare. În acest mod se intensifica și omogeniza tonul. Deseori, culoarea albastră respectivă a fost realizată din 2 p.g. ocru-verde și 1 p.g. lapis-lazuli, amestecul fiind încorporat într-o cantitate mică de pastă de hidroxid de calciu (→ **var stins**). Amestecul acesta avea o inerție chimică remarcabilă datorită aluminosilicaților intrați în compoziția sa. În unele cazuri (un exemplu a fost semnalat la Sucevița), albastrul respectiv a fost realizat cu „smalț" (silicat de cobalt). Într-o *altă* variantă, aceleași fonduri albastre erau realizate prin aplicarea (în 2-3 straturi) a unei alte culori albastre (ultramarin cu azurit sau lapis-lazuli), peste un strat de „linău" care era lăsat să carbonateze superficial și căruia ulterior i se fractura (tot cu vârful mistriei) pojghița de carbonat de calciu apărute. Pentru a se realiza și o omogenizare în timp a culorii, se introducea puțin pigment verde în culoarea albastră. Ca și la Athos, la tonurile foarte închise, într-o altă variantă, peste tonul gris-închis de bază, după „uscarea" acestuia, se aplica o culoare albastră realizată cu ultramarin vehiculat într-o infuzie de tărâțe. Remarcabila rezistență a fondurilor albastru, la lucrările murale executate în aria românească, se datorează atât efectului (de izolant chimic pe care-l avea negrul vegetal folosit la fondurile de culoare și de care s-a amintit, cât și faptului că parcelele respective erau pictate la scurt timp după aplicarea ultimului strat de mortar de frescă. În această fază, mortarul nu era carbonatat mai în adâncime și era deci apt să fixeze pigmenții, în bune condiții, în interiorul structurii cristaline a carbonatului de calciu care se forma după aplicarea culorii. În unele lăcașuri a fost semnalată și folosirea unui caseinat de calciu (→ **clei de brânză**) în compoziția *perlelor* și *aureolelor* în relief realizate pe aceste fonduri. Aderența și rezistența culorii în aceste cazuri, erau mărite considerabil. Pe diferite parcele ale unor asemenea lucrări realizate astfel, se înregistrează o interesantă combinare a unor tehnici vest-europene cu cele bizantine. Uneori, ca și în Vestul european, unele vibrații ale culorii albastre au fost realizate prin hașurări discrete sau prin pete punctiforme puse cu o culoare realizată numai cu lapis-lazuli. La pictarea *cerului*, spre deosebire de modul în care se lucra la Athos, pictorii români

au aplicat, în partea dinspre linia orizontului, o nuanță ceva mai închisă, adesea. În continuarea lucrului, la frescă, ajutoarele meșterului echipei de zugravi aplicau culorile de bază la motivele arhitectonice, de peisaj, draperii, veșminte și mobilier, într-un mod similar (alternare: aplicarea unui strat de culoare, carbonatare, sclivisire, aplicarea culorii). De obicei, *veșmintele* (→ **hainele**) se lucrau și se terminau după executarea celorlalte parcele ale lucrării. Modul de realizare al aureolelor a fost descris anterior (→ **cunună**, **cunună sculată**, **desenare**). Culoarea fiecărei benzi a *curcubeului* și ordinea în care erau figurate acestea erau standardizate. În etapa care urma după aplicarea culorii de fond, *desenul* era refăcut cu o culoare roșie-brună, cu o pensulă subțire, sau prin trasare cu o așchie de lemn ascuțită sau cu coada pensulei căci, în cursul pictării anterioare, el era mai mult sau mai puțin acoperit. Apoi, la *veșminte*, se aplica o culoare deschisă în care se introducea mult alb. După o revenire, cu o aceeași culoare, uneori, prin hașurări de omogenizare și sugerare a formelor și mișcării principalilor mușchi ai corpului, se executau unele valorări discrete ale suprafețelor, prin trăsături aplicate totdeauna cu o abilitate remarcabilă. La executarea *draperiilor*, după aplicarea fondului de culoare, locală, pe mortarul sclivisit, cu stratul fin de carbonat de calciu fracturat, se aplica un ton mai închis. *„Intrările"* erau, după aceea, efectuate cu o culoare în compoziția căreia intra și pigmentul negru. Urmau *„blicurile"* cu o culoare foarte deschisă (→ **blicuri**). La acest capitol, comparând cu practica secolelor anterioare secolului XV vest-european, se înregistrează diferențe apreciabile în modul de lucru din atelierele românești. Pictarea *fețelor* personajelor se executa și ea într-o anumită ordine (→ **chip**). *Gâtul* și *membrele* personajelor, *epitrafirelor*, *evangheliile*, *armurile* sfinților militari și *mobilierul* se realizau aplicând mai întâi un strat de „oxiu". În continuare, se sugera relieful cu un ocru închis diluat. Uneori, s-a lucrat și într-un mod puțin schimbat. După executarea desenului, aplicarea „proplasmului", carbonatare, sclivisire, repetarea „proplasmului", aplicarea unui glasiu fin cu „oxiu" și apoi cu „pieliță", se continua cu aplicarea unei culori luminoase (cu uscare și repetare, fără sclisisire). Urma realizarea *părților proeminente* cu o culoare plină (2-3 straturi, aplicate succesiv), o *modelare* cu „glicasm", *executarea „lamelelor"* cu hașurări delicate cu „alb de var" (simplu sau amestecat cu puțină „pieliță") și, în sfârșit, se *marca sclerotica* cu un gri-închis (obținut din ceruză și un pigment negru). La *buze*, *urechi* și *pleoape* (→ **buzele**, **„bucile ochilor"**) se încheia lucrul adesea cu un *glasiu* fin de cinabru, cu suprapuneri de gri-brunuri. Ocruri calcinate,

amestecate cu puțin pigment negru, alb și ocru deschis erau folosite la realizarea *bărbilor* (→ **părul lui Hristos**, **părul sfinților bătrâni**). *„Blicurile"* la personajele *tinere*, se executau cu un ocru deschis iar, *„lamelele"* la cele *bătrâne*, cu griuri puternice (amestec de „alb de var" și un pigment negru obținut din „cerneală de stejar") peste care se revenea cu un gri mai deschis și „blicuri" realizate numai cu „alb de var". *Umbrele fețelor* și *mâinilor* se pictau cu un glasiu de „vol" iar bujorii fețelor personajelor cu cinabru amestecat cu „carnație" (→ **roșață**). Execuția *figurilor* personajelor era mult mai simplă și aproape standard, în practica atelierelor evuluii mediu românesc, decât în cea a Occidentului medieval. Aceste părți principale ale unei lucrări erau, de obicei, executate numai de șeful echipei de „zugravi". Adesea, însă, deoarece pictarea lor se efectua într-o stare mai avansată de „uscare" și carbonatare a mortarului de frescă, fixarea pigmenților, în masa mortarului era mai redusă, redusă fiind și rezistența în timp a parcelelor respective ale lucrării. Referitor la modul de lucru în tehnica frescei, mai trebuie făcute unele observații. *Ultimul strat de mortar* de frescă se aplica numai pe suprafața de mărime corespunzătoare lucrului care putea fi efectuat într-o zi, la 3-4 ore compensându-se, prin udare, pierderile de apă datorită evaporării. La *racorduri*, mortarul era tăiat oblic la încetarea lucrului dintr-o zi, tăieturile oprindu-se fie la suprafețe (contururi) închise, fie în suprafețe pe care erau pictate motive cu forme mai complicate, fie în sfârșit, în marginea unor parcele pe care ulterior, se executau auriri. În aria românească, nu au fost semnalate, ca în alte locuri în Balcani, întreruperi executate pe parcele mari, regulate, care apar ca niște împărțiri ale suprafeței lucrării în porțiuni dreptunghiulare sau pătrate. *Îmbinarea* și prelungirea noului strat de mortar depus se efectua cu o remarcabilă abilitate. Prin sclivisirea și udarea îmbinării se efectua o sensibilizare a suprafeței mortarului pictat în ziua precedentă, evitându-se astfel apariția unor pete distonante, la locul de îmbinare a straturilor de mortar aplicate în două zile consecutive. Această pictare în porțiuni zilnice, având drept urmare apariția unor linii de legătură, adesea ușor perceptibile, se pare că a început a fi practicată în vestul european din secolul XV, în toate locurile în care fresca se termina pe mortarul „neuscat" și necarbonatat, fără a se reveni cu tempera. Auririle (→ **a aurí**) se executau pe mortarul uscat (→ **cunună**), excepție făcând aștrii care erau executați mai înainte de a se aplica culoarea albastră a cerului. *Retușurile la frescă*, au fost executate, adesea, altfel decât în epoca romană (culori vehiculate cu o soluție de ulei), în Italia medievală (tempera)

sau la Athos (culori în „apă de tărâțe fierte"). S-au folosit (îndeosebi la interiaore) aceleași culori utilizate la frescă, după ce li se adăuga un amestec (1:1) de lapte și apă sau de clei de caseină (ex.: 3 p.g. caș proaspăt frecat cu 1 p.g. de hidroxid de calciu (→ **var stins**) diluat cu puțină apă). Culoarea de retuș, se folosea după ce zidul fusese spălat cu apă în care fermentaseră (24 ore) bucăți de cartof crud. Sin.: *zugrăvire pe tencuială verde*.

ZUGRĂVIRE PE TENCUIALĂ USCATĂ, operația de pictare în tehnica *secco*. La această tehnică, nu se îndepărta mortarul dintre cărămizi, ca la frescă (→ **zugrăvire pe tencuială proaspătă**), mai înainte de a se aplica mortarul pe care se executa lucrarea. De asemenea, mortarul pe care se picta nu era aplicat numai pe parcelele care puteau fi pictate într-o zi, de aceea, lucrările executate cu această tehnică nu au nici racorduri și nici contururi incizate. Nu s-a lucrat nici cu glasiuri. *Pregătirea, peretelui*, se efectua cu mult timp înainte de începerea lucrului. Ea consta dintr-o „uscare" bună a mortarului, în masă, dintr-o astupare a găurilor de schelă (cu mortar de var, nu cu ipsos) etc. Mai înainte de a se începe pictarea propriu-zisă, fie se uda zidul bine (cu apă curată sau cu „apă de var" scop: facilitarea accesului culorilor în mortar), fie se aplica un strat foarte subțire de „lapte de var". În tehnicile folosite în Țările Române, însă, s-a pictat nu numai pe peretele udat ci și pe unul uscat. *Pigmenții* cu care s-a lucrat au fost: ceruza (→ **alb de icoane**), un pigment alb obținut din pastă de hidroxid de calciu (→ **alb de var**), creta, litarga, ocrul închis și deschis (→ **ohră**), trioxidul de fier natural (→ **culpahár**), roșu englezesc (→ **engliród**), diverși pigmenți negri vegetali și animali (→ **cerneală de os**, **cerneală de fum**, **chinăraus** etc.) cinabrul (→ **chinăvári**), acetatul de cupru verde hidratat (→ **cinghiar**), carminul (→ **cârmâz**), miniul (→ **minău**), negru de mangan (→ **naigrin**), lapis lazuli și azuritul. Într-o *variantă*, **z.p.t.u.** se executa astfel: se aplica, mai întâi, cu o pensulă curată, o soluție compusă din 2 p.g. apă curată, 1 p.g. lapte proaspăt (bine amestecate). După uscare, se aplica o soluție diluată de clei sau același amestec precedent format din apă și lapte, în ambele cazuri introducându-se în aceste materiale și pulbere fină de cretă. *Pigmenții* și *coloranții* se aplicau folosindu-se ca vehiculant o soluție realizată cu 2 p.g. apă și 1 p.g. ulei de in. În atelierele din Țările Române, proporția de ulei introdusă a fost mai mare decât cea care se introducea în atelierele rusești și, de aceea, se realizau tonalități mai puțin vii. Dacă, în aria românească, acest mod de a se lucra a fost adus de către pictorii italieni, în perioada imediat următoare domniei țarului Petru I, probabil că el își are originile, totuși, în Orientul îndepărtat deoarece a fost

semnalată la unele picturi murale (secolele V-VIII) din Turchestanul chinez. În *varianta* în care se lucra în *tempera*, se aplica mai întâi, un strat subțire de grund realizat cu un amestec de praf fin de cretă, introdus într-o dispersie diluată de ulei (→ **a lucra cu ou pe tencuială uscată**). Se realiza astfel nu numai o colmatare a porilor mortarului ci și un fond de culoare avantajos. În continuare, se lucra cu culori a căror vehiculant – liant al pigmenților și coloranților era realizat cu o emulsie de gălbenuș de ou (5-6 gălbenușe, la un litru de apă). Acest tip de *tempera* a fost folosit din cele mai vechi timpuri și era interesant pentru pictura de șevalet decât pentru cea murală. A fost cunoscută și utilizată, în aria rusească, încă dinainte de domnia țarului Petru I și a continuat să fie folosită până în zilele noastre. În timp, s-a dovedit că ea a condus la realizarea unor opere cu o rezistență deosebită în întreaga arie europeană (Rusia, Athos, Italia etc.) unde a fost practicată. În ceea ce privește aria românească, trebuie remarcat faptul că nu se cunoaște, încă, în ce măsură au fost introduse unele sucuri vegetale sau materiale tinctoriale, extrase din vegetale, în compoziția culorilor cu care s-a lucrat la precedentele două variante ale secco-ului practicat în aria românească. Trebuie remarcat faptul că grundul colmatant era complet diferit de cel la care se recurgea (secolele XIII-XIV) în Vestul european medieval (emulsie albuș și gălbenuș de ou). Se remarcă, de asemenea, că liantul era unul dintre cele două folosite în aceeași epocă și în aceeași arie. Într-o a *treia* variantă (care a condus la lucrări mai puțin rezistente în timp) se recomanda „frecarea" pigmenților într-o soluție de hidroxid de calciu (→ **apă de var**), aceasta fiind folosită împreună cu pasta de hidroxid de calciu (→ **var stins**) ca vehiculant și liant. Tehnica respectivă a început să fie practicată de timpuriu în Răsăritul european. După unii cercetători, în aria rusească (secolele IX-XII) au fost decorate astfel numeroase lăcașuri de cult. În sfârșit, tot la capitolul **z.p.t.u.** trebuie remarcat faptul că cercetătorii au inclus în această tehnică și lucrările în care, peste un strat gros de mortar (realizat cu var și nisip) s-a aplicat o preparație subțire obținută fie din gips amestecat cu nisip (în vechime), fie una realizată din gips amestecat cu câlți, paie, pleavă sau rumeguș (în secolele precedente).

ZUGRĂVIRE PE TENCUIALĂ VERDE, → **zugrăvire pe tencuială proaspătă**.

ZVÂNTA, a ~. 1. Operația de primă uscare sumară. **2.** A se usca puțin, a se zbici. În lb. latină: *exventare*.

X

XINTI, → **drobșor**.

POSTFAȚĂ

Dicționarul de arte și meșteșuguri intitulat „Fața nevăzută a formei și culorii", elaborat de cunoscutul etnograf și istoric de artă Mihail Mihalcu, umple un mare gol nu numai în domeniile de specialitate dar și în cel mai vast, al reperelor fundamentale de care dispune însăși cultura noastră.

Simpla răsfoire a acestei lucrări, în diversitatea abruptă dar cu atât mai stimulatoare pentru inteligența pe are o oferă ordinea alfabetică, este pasionantă și îl întreține pe cititor dincolo de nevoia consultării într-o temă sau alta.

Această lucrare va contribui decisiv la discreditarea dilentatismului verbios și pedant, mai brutal spus la discreditarea moftologiei estetice care bântuie atât de cotropitor în istoria și critica de artă, nu rare ori până și în formulările unor autori stimabili, ba uneori eminenți. Recursul la clișee metaforice, câte odată sugestive, dar cel mai adesea facile, eschivând răspunderea intelectuală și rigoarea unei atente „supuneri la obiect", ca de pildă sintagme stereotipe de genul „lirismul paletei", „ritmul (sau „sonoritatea") cromatică", „viziunea" de un fel sau de altul („compozițională", „metafizică", „temperamentală", „structurală" etc., etc., etc.) sau „modernitatea", „dinamica" și câte altele, va fi în bună măsură ridiculizat și măcar redus la o proporție tolerabilă prin efectul acestei serioase, responsabile și temeinice lucrări.

Lucrarea care ar putea cu biruitoare modestie să-și revindece ca epigraf aceste versuri ale lui Bandelaire: *„Soyez témoin que j'ai fait mon devoir comme un parfait chimiste et comme une âme sainte"*. Aceasta cu atât mai multă îndreptățire cu cât domnul Mihail Mihalcu este, ca disciplină de bază și ca formație științifică, chimist. Ca atare, când, cu simplitate și competență explică structura materială a operelor și obiectelor de artă, prepararea meșteșugărească a coloranților naturali, de pildă, sau tehnica picturii în frescă sau *a secco* sau tratarea textilelor etc., ne pune la îndemână posibilitatea de a înțelege și deci de a aprecia corect procesele de elaborare, așadar ceea ce trimite obligatoriu la propriu-zisa *inițiere* a secretelor reale, nu iluzorii, nu fanteziste, ale artelor și meșteșugurilor.

Căci elaborarea artistică, implicit disciplina internă a creatorului, precum și metamorfozele obiectului, reprezintă un proces propriu-zis *alchimic*, respectiv unul spiritual și etic la creator și unul de transmutație substanțială a obiectului. S-a spus, din perspectiva accepției pozitiviste a evoluției științelor, că alchimia a fost o re-chimie, o pseudoștiință, care a

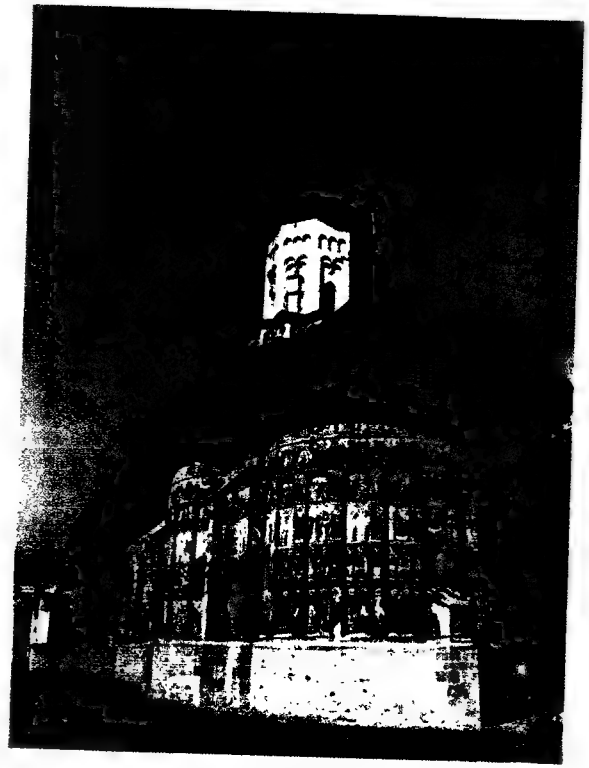
dus, prin favoarea anumitor întâmplătoare achiziții ale cunoașterii, la constituirea unei științe veritabile anume chimia. În ordinea istorică și faptică, aceasta e desigur adecvat, dar nu obținerea unor rezultate materiale era în realitate scopul alchimiei, iar tema „pietrei filosofale" era în fond reprezentarea unui stadiu decisiv al exercițiului spiritual. Scopul alchimiei, prin disciplină internă și scopul experimentator, era excaladarea unor praguri de perfecționare spirituală. Aceasta este în fond ceea ce numim obișnuit *creație*. În planul virtualităților umane nu există creație *ex nihilo*, dar există creație ca acces dincolo de un prag spiritual.

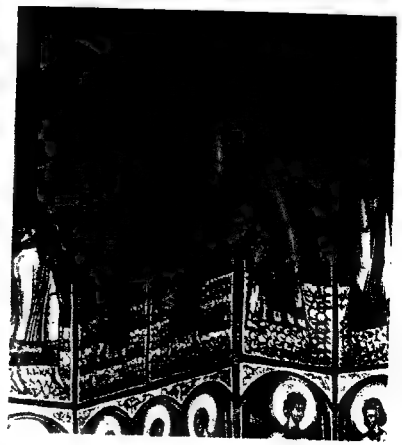
Fără a forța sensul cuvintelor, dar atribuindu-le un interes mai pur, putem afirma că domnul Mihalcu, *„un parfait chimiste et une âme sainte"*, după formula atât de frumoasă a lui Bandelaire, ne dă un perfect manual de *alchimie* a artelor și meșteșugurilor. Lucrarea e totodată și un manual de probitate intelectuală, adică un cod de inteligență și deontologie culturală.

AL. PALEOLOGU
10.01.1994

Bibliotecă ... oveanu
SECȚ ... F
Str. Snagov nr. 45 sect. 2 cod: 70136

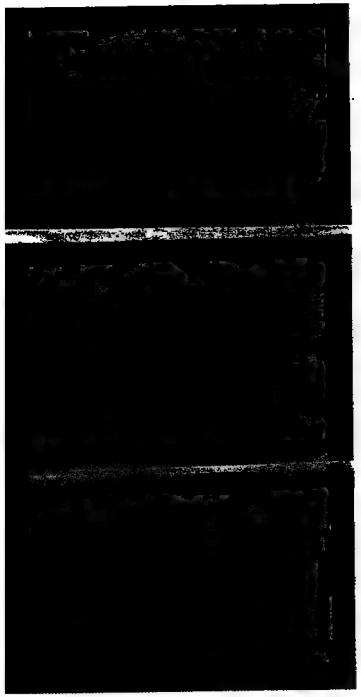
BIBLIOTECA
"GRIGORE MOISIL"
STR. NICOLAE FILIPESCU NR. 45
SECTOR 2 COD: 70136

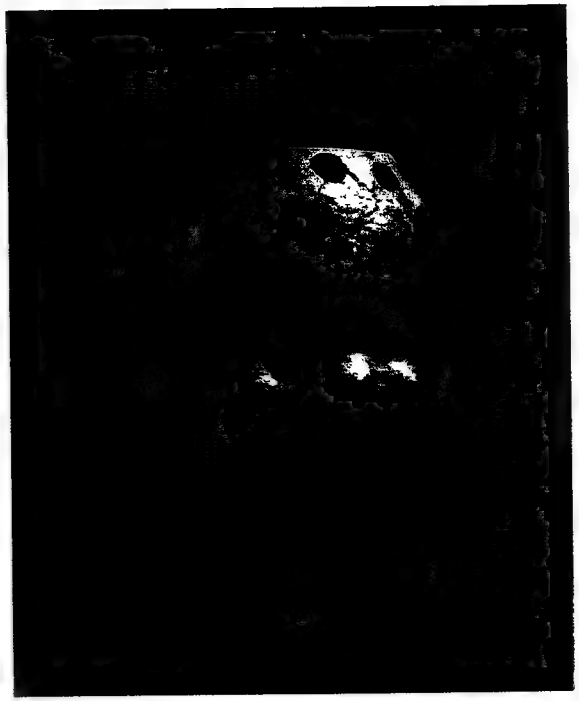




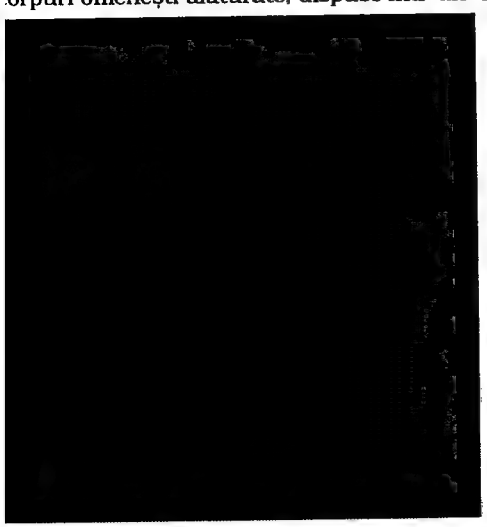
a. Mânăstirea Sucevița (1581 – 1601), ctitoria fraților Movilești, pictată de zugravul Ion și fratele său Sofronie. Cromatica și decorativul picturii sunt caracteristice.

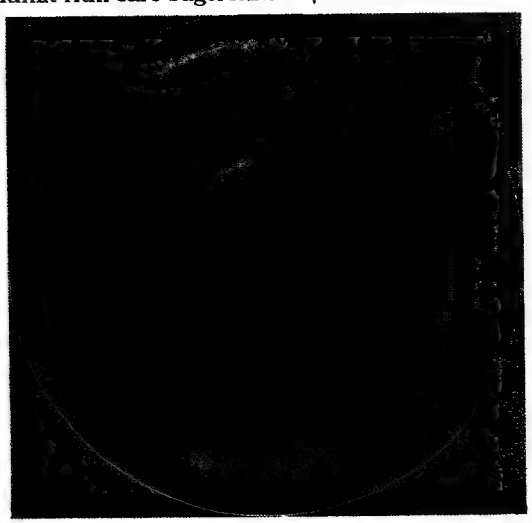
b. Mânăstirea Voroneț (1488), ctitorie a voevodului Ștefan cel Mare. Armoniile cromatice, vigoarea compozițiilor și impresionantul „Albastru de Voroneț" îi sunt caracteristice.



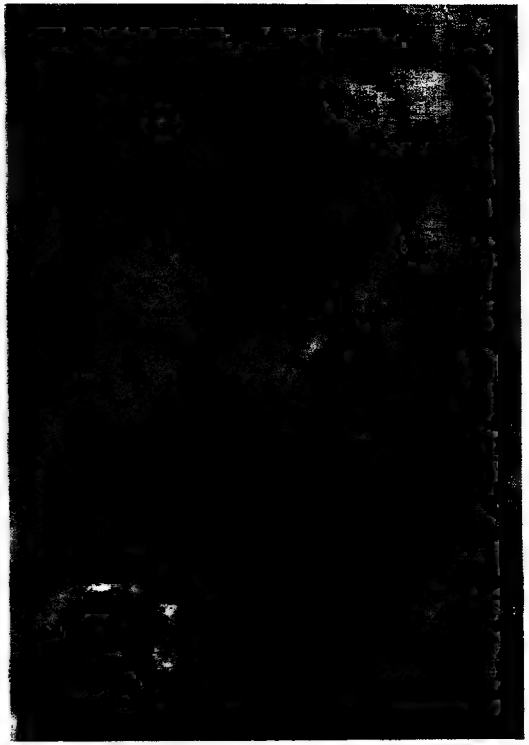


., b, c. Ceramică multimilenară (Cultura Cucuteni; mileniile IV – III î.Chr.; decorație în două au trei culori) creată pe pământul românesc.
l. „Hora de la Frumușica", creată în faza Cucuteni A; suport de vas realizat sub formă de cinci corpuri omenești alăturate, dispuse într-un anumit ritm care sugerează mișcarea în cerc.



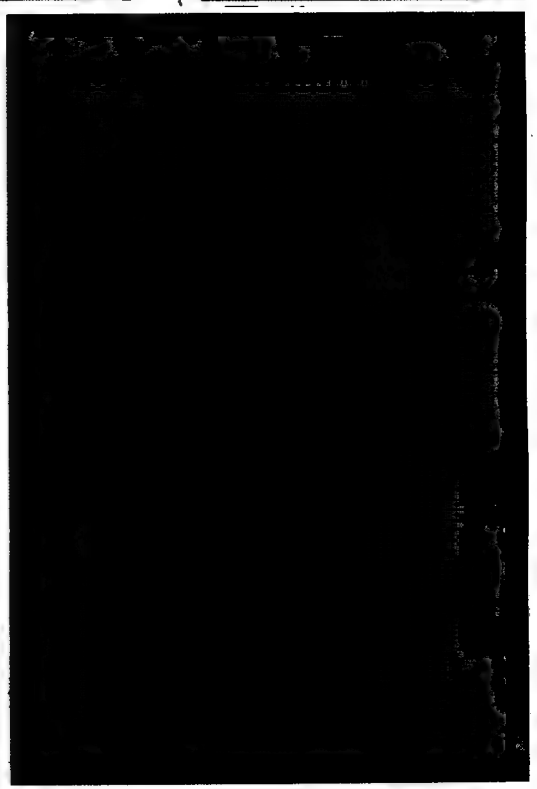


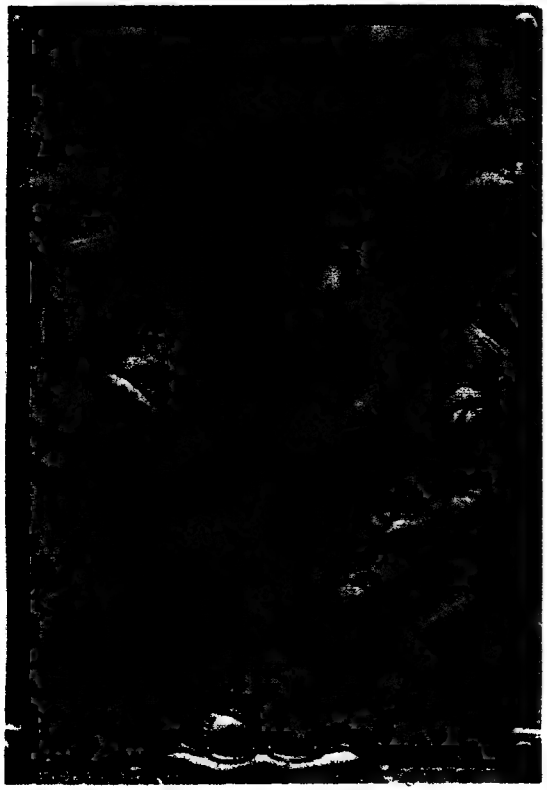
eramică maramureșană decorată cu un motiv străvechi antropomorf și altele fitomorfe eometrice.
eramică de Hurezu, cu străvechiul motiv decorativ „steaua".



a. Icoana (Sec. XVII), pictată (tempera) pe panou de lemn. „Coroana" (aureola) este executată numai prin trasarea circumferinței cu culoare roșie („chinovar") (Muzeul de Artă din Craiova).
b. Biserică de lemn din Sălișteа de Sus, jud. Maramureș (c. 1650). Pictură interioară (tempera) executată direct pe lemn. Notă unică: două turle.

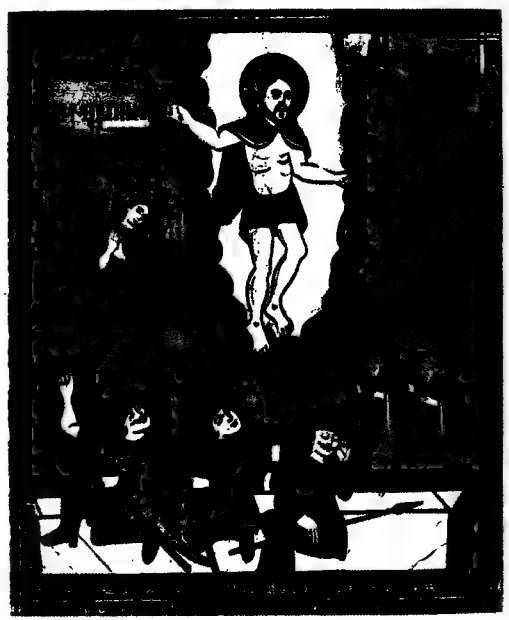
c. Biserică de lemn din Rozavlea (jud. Maramureș) (c. 1717). Urme de pictură, interioară și exterioară, executată pe pânză aplicată pe pereți.
d. Icoană (1774) pictată (tempera) pe panou de lemn. „Coroana" (aureola) este executată în relief și cu foiță de aur (Colecția mănăstirii Râmeți, com. Geoagiu de Sus, jud. Alba.



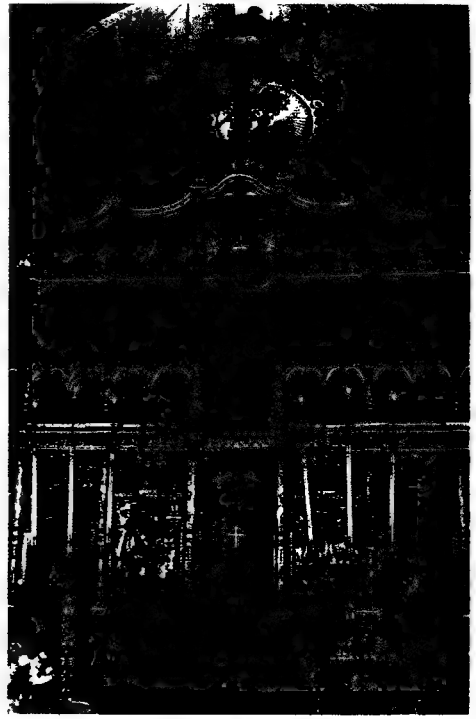


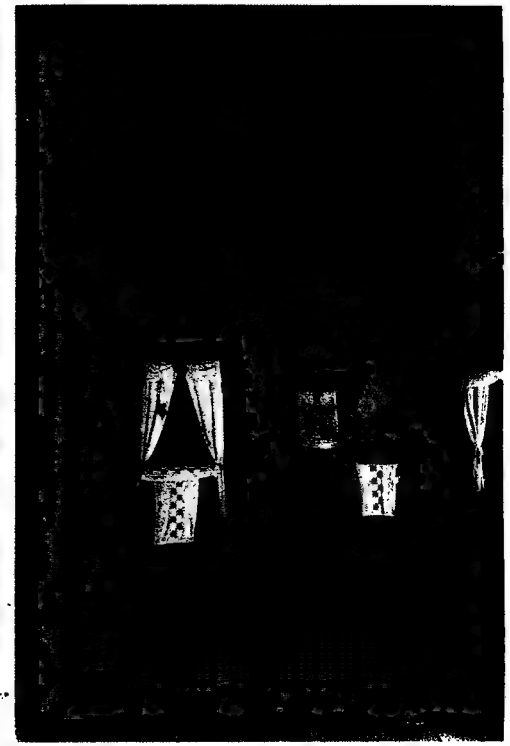
a. Icoană (sec. XV), pictată pe lemn, cu „ferecătură" de argint și pietre semipretioase (Mânăstirea Neamț).

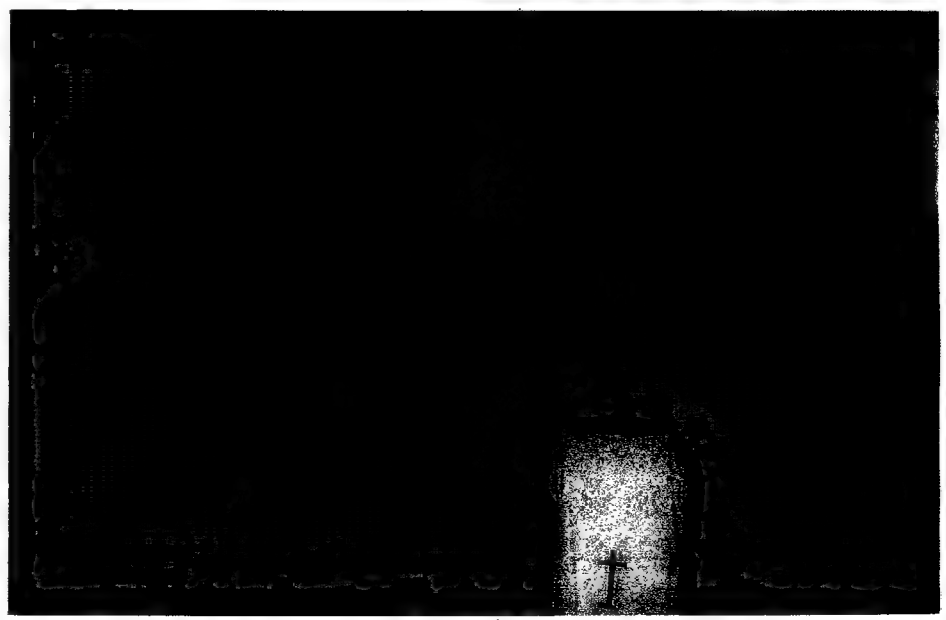
b. Biserică de lemn din Sat – Sugatag, jud. Maramureș (c. 1642). Tipologie tipic maramureșană.



c, d. Icoane pe sticlă ale vestitului iconar Savu Moga (1822 – 1899) din Arpaș.

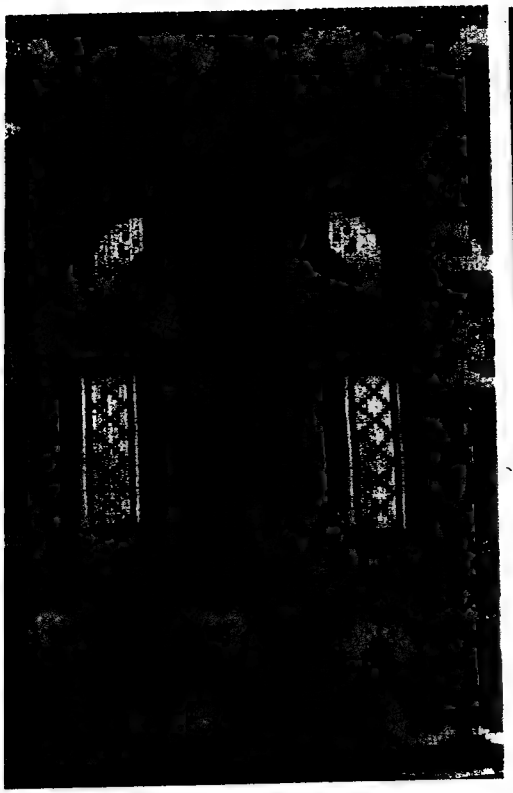


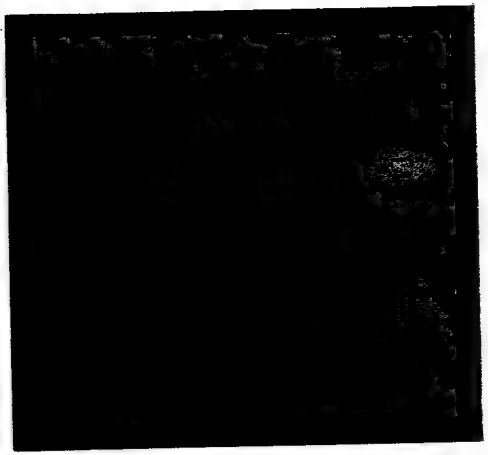




a. Iconostas (1830) al bisericii Sf. Gheorghe din mânăstirea Cernica (1608), S. A. Ilfov.

b. Iconostas al unei biserici de lemn (1773) din satul Răpciuni, jud. Neamț, **c.** Iconostas al bisericii „Tăierea Capului Sf. Ioan Botezătorul" – săpată în stâncă (sec. XV) – din așezarea isihastă Aluniș (sec. XIV), com. Colți, jud. Buzău, așezare cu chilii rupestre (Foto H. Dumitriu).



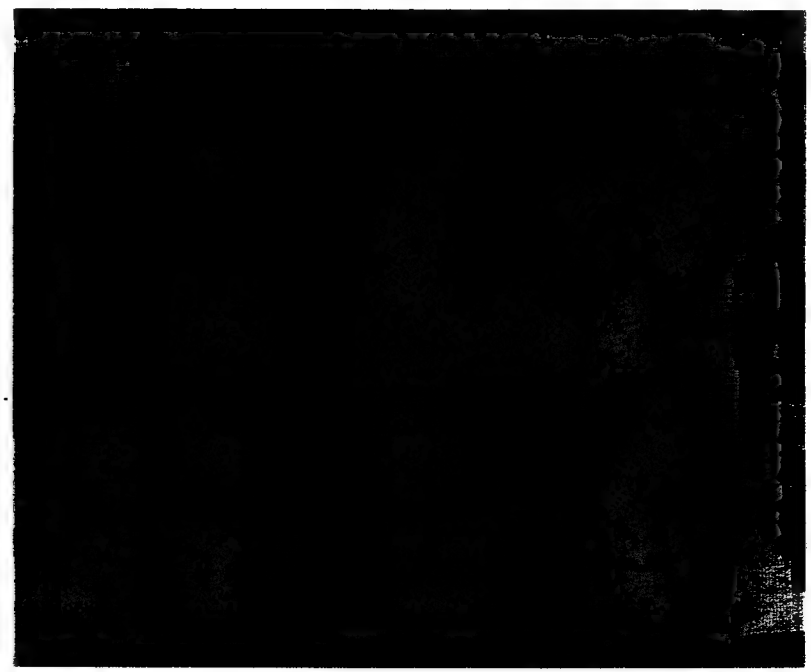


a. Motivul decorativ antropomorf „fetele" pe un ștergar dobrogean (Muzeul Deltei Dunării din Tulcea).

b. Ouă încondeiate (Bucovina).

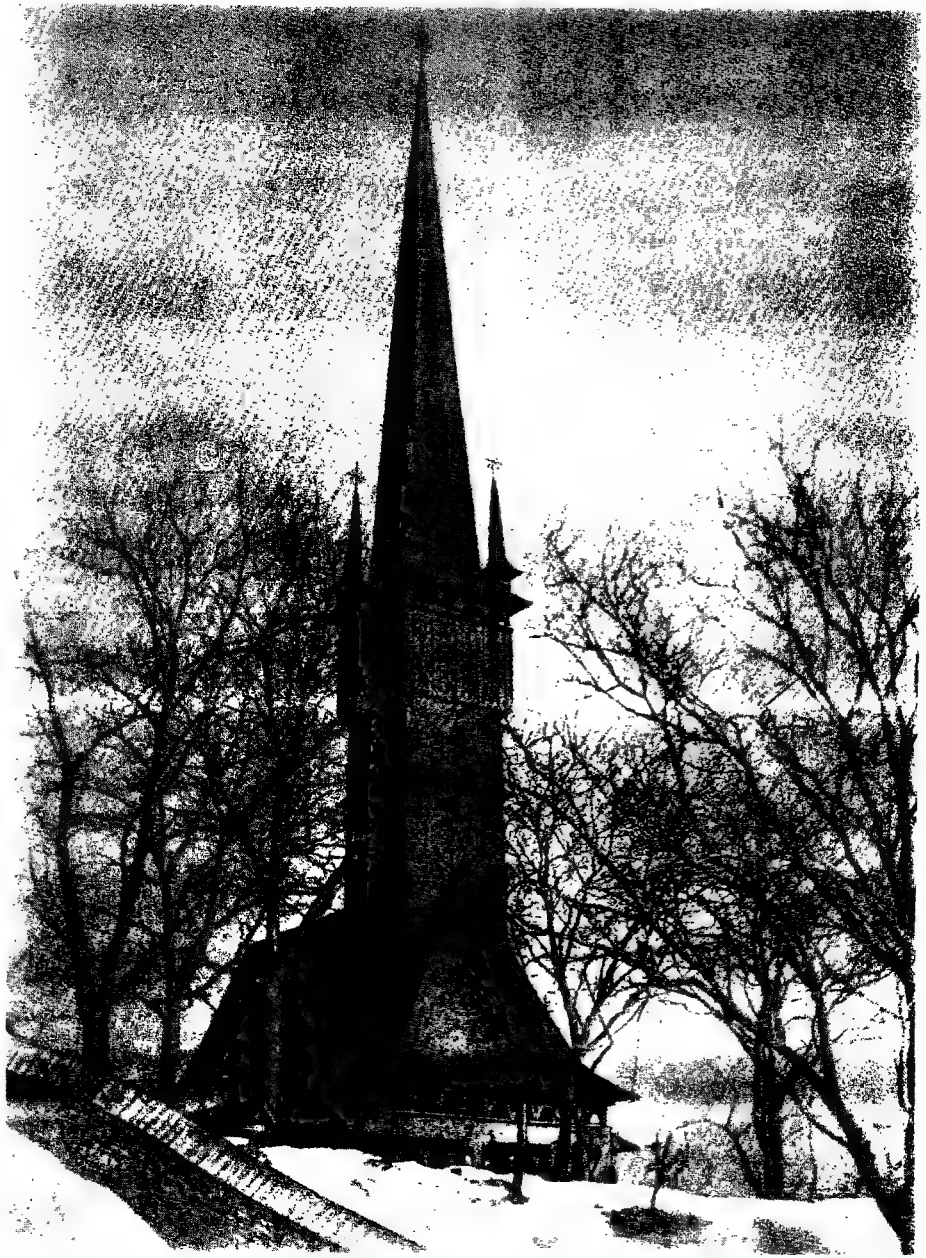
c. Motivul decorativ zoomorf „caii" și fitomorf „pomul vieții" pe un ștergar dobrogean (Muzeul Deltei Dunării din Tulcea).

a. Scoarță din Banat (sfârșitul sec. XIX) (fostul Muzeu de Artă Populară).



b. Detaliu dintr-un covor maramureșan (sec. XIX) în care apar trei tipuri de motive decorative antropomorfe, unul zoomorf și altul fitomorf.

Interiorul unor camere din câteva case tradiționale din unele provincii istorice românești în care apar diferite piese (textile, lemn, mobilier, ceramică, feronerie etc.) produse în cadrul unor îndeletniciri tehnico-artistice populare:
a. Dumitrana, jud. Alba (sec. XIX).
b. Mastacan, jud. Neamț (sec. XIX).
c. Voitinel, jud. Suceava (sec. XVIII).
d. Rușețu, jud. Buzău (sec. XX).
e. Piatra Șoimului, jud. Neamț (sec. XIX) (Muzeul Satului, București).



Biserica de lemn din satul Surdești, comuna Sisești, jud. Maramureș, construită în secolul XVIII, ctitorită de obștea întregului sat (înălțimea = 54 m, lungimea = 16 m)

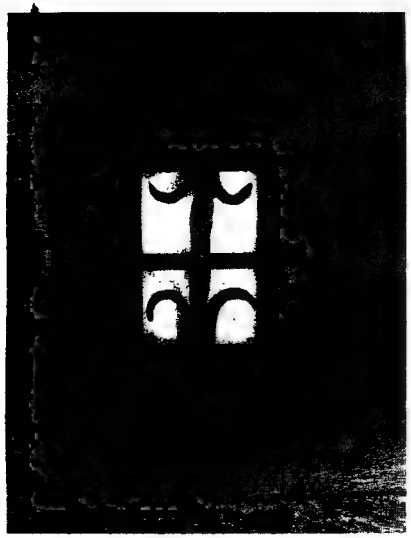
a. Antivol (model) pentru pictură pe sticlă (sec. XIX), (Colecția arhim. T. Tohăneanu de la mănăstirea Sâmbăta de Sus).
b. Fragmente de antivol (sec. XIX) ale iconarului Ilie Poenaru II din Laz – Sebeș.
c. „Cina de la Mamvri" (Sf. Troiță), model din „caietul de modele" ale pictorului Radu Zugraf (sec. XVIII); 160 x 215 mm; hârtie albă; desen în cerneală neagră, acuarelat în galben, cărămiziu, verde și maro. (Mss, 4602, Biblioteca Academiei Române).

a. Balaur. Motivul este sculptat în piatră, la ancadramentul unei ferestre de biserică din localitatea Cotmeana, jud. Argeș (sec. XVII).

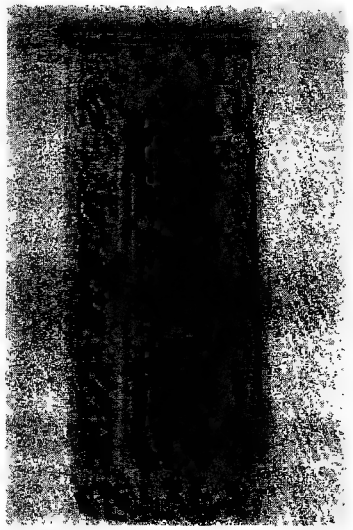
b. Buduroaie. Tip străvechi de stupi de albine din Colibași – Sohodol, jud. Brașov.

c. Cal. Decor traforat cu străvechiul motiv „cap de cal" la acoperișul unei case țărănești – conservată „in situ" – din satul Enisala, com. Sarichici, jud. Tulcea.

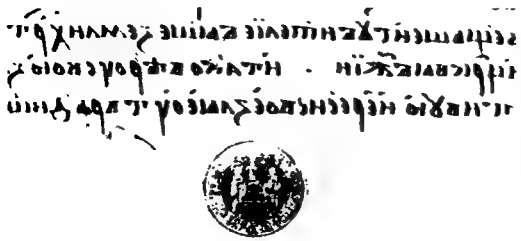
d. Cal. Consolă cu extremitatea cioplită în „cap de cal" la o biserică de lemn (sec. XVIII) din Cloșani, jud. Gorj.



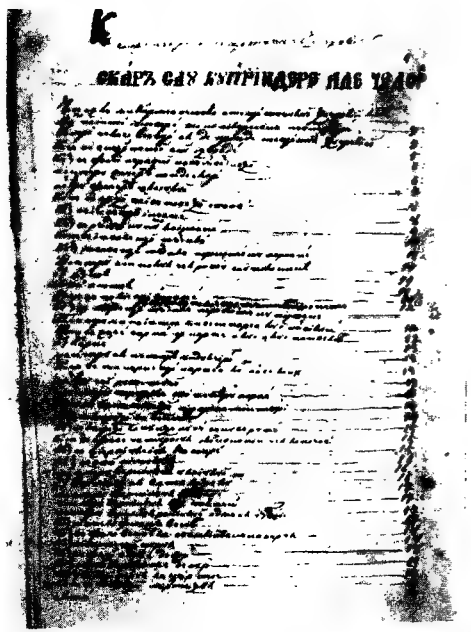
a. Cerceveaua de lemn, cu feronerie, de dimensiuni mici, de la biserica de lemn din cimitirul localității Surdești, jud. Maramureș (sec. XVIII).



b. Cerceveaua cu ancadramentul sculptat în piatră, (motive florale) a bisericei vechi a mânăstirii Sinaia (sec. XVII).

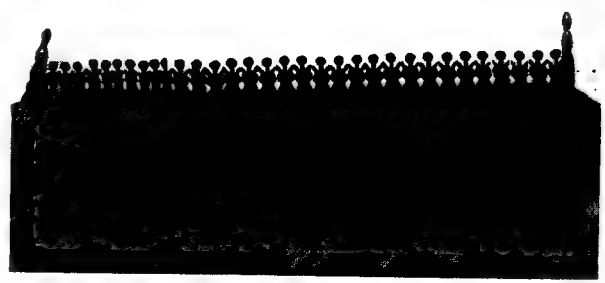


Cerneală neagră. Pagină finală, cu însemnarea istului dintr-un „Sbornic", scris de Ioan măticul din Schei (1580). Cerneala neagră sită la ștampila bisericii are drept colorant ru de fum. Scrierea este executată cu o cerneală bază de tanați (Muzeul bisericii Sf. Nicolae din ei – Brașov).



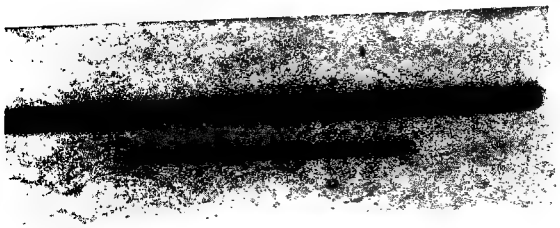
Cerneală neagră. „Scara" (tabla de materii) a i erminii manuscrise românești (Mss. rom. 5, Arhivele Statului – din București) scrisă cu neală neagră colorată cu tanați.

a. Cerneală roșie. Frontispiciu dintr-un manuscris (1641 – 1642) al lui Sidor din Băsești, comandat de domnitorul Vasile Lupu.



b. Ciocârlani antropomorfizați de pe coama acoperișului unei case din jud. Gorj (sec. XIX) (Complexul Muzeal Goleşti).

c. Cobelc. Motivul decorativ „melc" sculpta pe capetele unor grinzi ale unei biserici d lemn din satu Pârteștii de Sus, com. Cacica jud. Suceava (1861).



a.

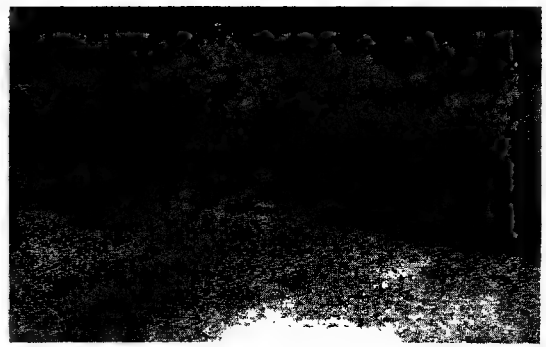
c.

b.

a. Cot (sus) și țol (jos) (sec. XVIII) utilizate la măsurarea lungimilor (Muzeul în aer liber de la Castelul Bran, jud. Brașov).

b. Cuptor de olar tradițional din Bihor.

c. Cuptor de olar (ceramică neagră) (semisferoidal, ovoidal) din com. Săcel, jud. Maramureș. Era adăpostit într-o construcție de lemn destinată numai cuptorului.



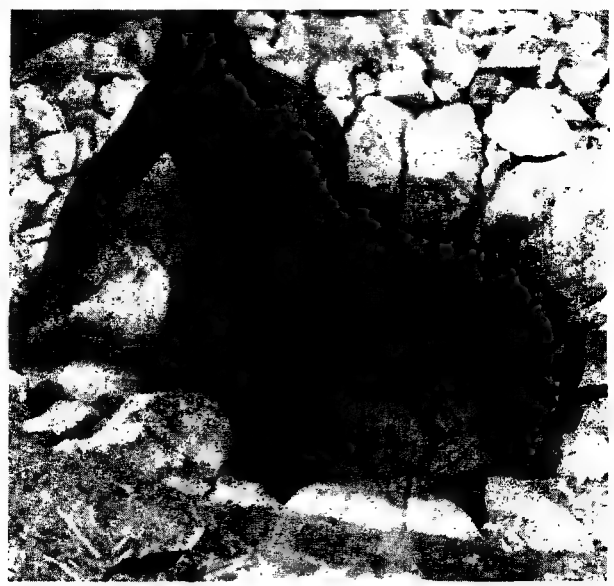
a.

b.

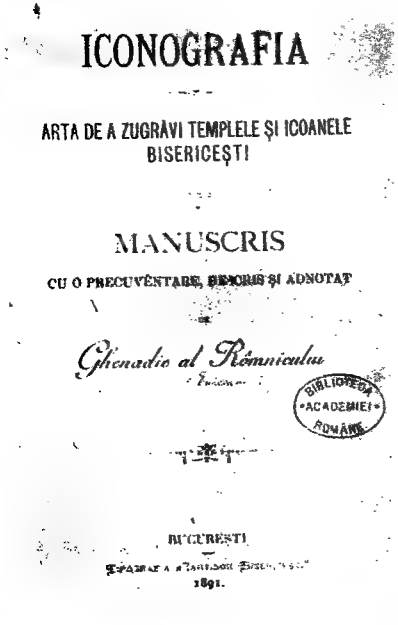
a. Cuptor de var îngropat, cu pereții neînziditi, săpat în coasta unui deal (h = 6m; d = 3 m), de secțiune circulară, din localitatea Enisala, jud. Tulcea (1981).

b. Cuptor de var semiîngropat, cu pereții ziditi cu piatră de râu, din nordul jud. Buzău (1978) (Foto: Radu Maier).

c. Clăditul (încărcarea) pietrei de var într-un cuptor de var de tip cilindric (1978) din Cărpinet, jud. Bihor (Foto: Radu Maier).



c.



ICONOGRAFIA

ARTA DE A ZUGRĂVI TEMPLELE ŞI ICOANELE BISERICEŞTI

MANUSCRIS

CU O PRECUVÊNTARE, DESCRIS ŞI ADNOTAT

Ghenadie al Râmnicului

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE

BUCUREŞTI

1891.

a.

b.

c.

a. Coperta primei erminii românești tipărite (1891) de episcopul Ghenadie al Râmnicului și Noului Severin.

b. Prima pagină a unei erminii manuscrise românești. (Mss. rom. 2151; Biblioteca Academiei Române).

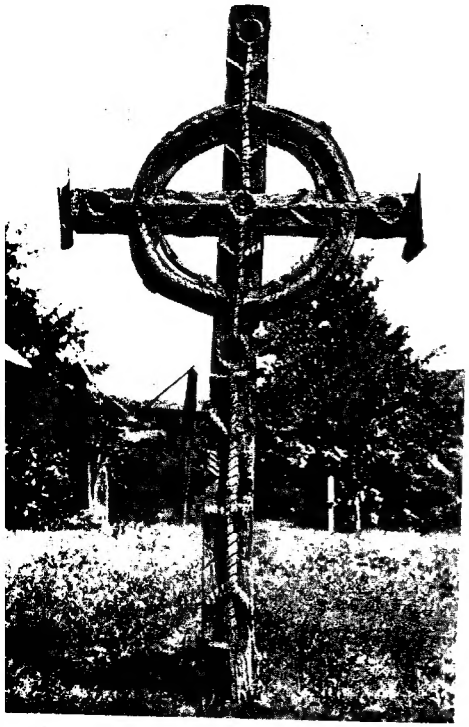
c. Desen, executat cu cerneală fero-galică, pe o pagină a unei erminii manuscrise românești (Mss. rom. 2151; Biblioteca Academiei Române).

a. Feronerie. Închizător d poartă veche (sec. XVI lucrat în formă savr morfă (jud. Bihor).

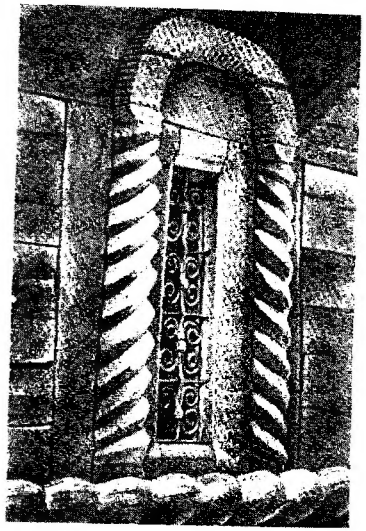
b. Atelier de fierărie (sec. XIX) din comuna Călinești, jud. Maramureș. Casa din bârne groase de brad, prispă cu stâlpi și ancadramente de uși și ferestre decorate – prin sculptare – cu străvechiul motiv „dinte de lup". Gard de nuiele împletit în „ochiuri" (Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului).

c. Ferecături parțiale (aureolă și mâini) din argint la o icoană mare, pictată pe lemn (tempera; sec. XVIII) din biserica Bucur Ciobanul din București.

d. A fești fluerile. Trusa de lucru pentru confecționarea și decorarea fluerilor, ocarinelor, cavalurilor și taiurilor, a artistului popular bihorean Arsen Ion.



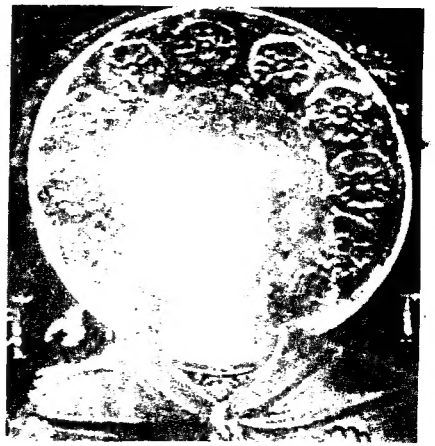
. Funie (torsadă) – combinată cu un eosebit har artistic – cu alte motive ecorative străvechi (soarele, pomul vieții crucea) la un monument funerar aramureșan (sec. XIX).



b. Funie (torsadă) în ancadramentul ferestrei (protejată cu feronerie) unei bătrâne biserici de lemn muntene (sec. XVII).

nie (torsadă) sculptată în lemn, la ramentul ușii de intrare a unei i de lemn bihorene, construită în VII – XVIII.

d. Sucală (*1*), hecelă (ehel) (*2*), piaptăn (*3*) și hecelă mai fină (Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului).

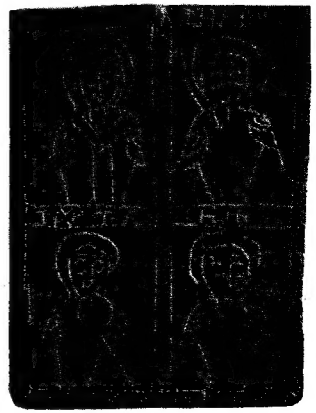


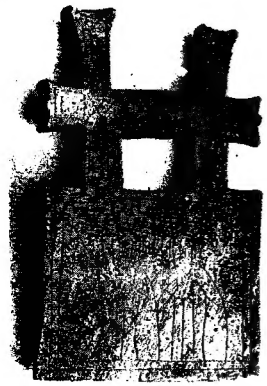
a. Coroană rădicată (aureolă în relief) la o icoană muntenească (tempera; sec. XVII) pictată pe lemn.

b. Coroană rădicată (aureolă în relief) la o icoană moldovenească (tempera, sec. XVII), executată de zugravul Grigorie din Bierlești.

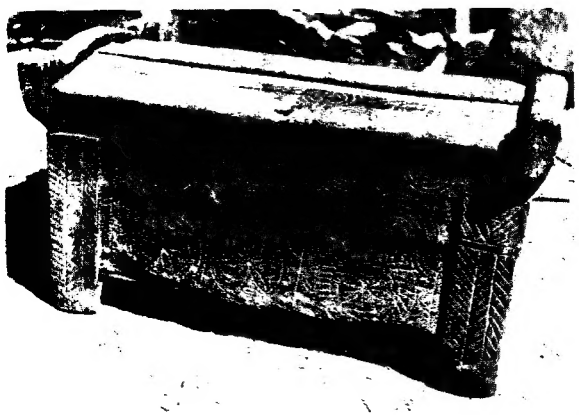
c. Coroană rădicată (aureolă în relief) la portretul unui sfânt (frescă; sec. XVII) din biserica mănăstirii Golia din Iași.

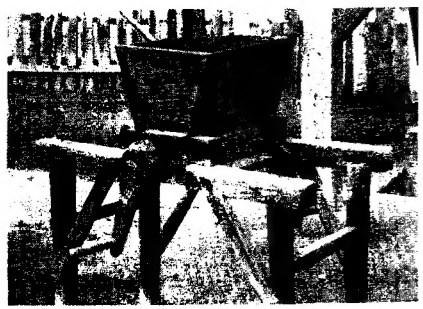
d. Icoană pe sticlă (centrul Nicula; sec. XIX) în care un sfânt militar (Sf. Toader) este prezentat în același mod în care era prezentat domnitorul Mihai Viteazu, primul realizator al unirii celor trei mari provincii românești. Încă o mărturie a contestației naționale îndreptată contra unei vremelnice ocupații străine.





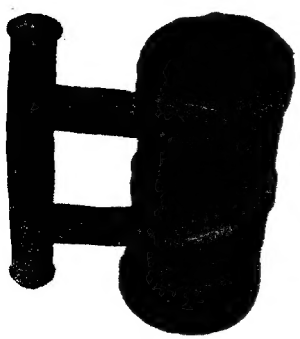
Icoane de vatră oltene. **a.** Piesă din jud. Mehedinți, stejar, prăznicar, dreptunghiulară, decor pe o singură față, începutul sec. XIX. **b.** Piesă din jud. Gorj, fag, portret sfânt, dreptunghiular, decor pe o singură față, sec. XIX. **c.** Piesă din nordul jud. Gorj, stejar, portrete sfinți, decor pe o singură față, începutul secolului XIX, decorație incizare și trafor (colecția Radu Maier și Complexul Muzeal Golești).



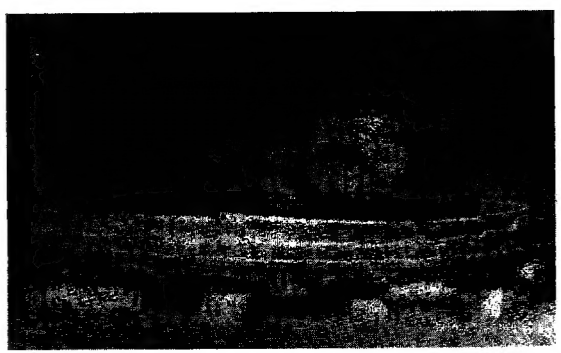


e. Malaxor (zdrobitor) pentru argilă folosit (sec. XX) de un olar din com. Oboga, jud. Olt (Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului).

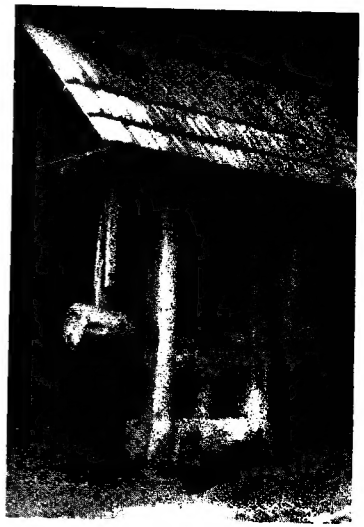
d. Ladă de zestre din jud. Bihor (sec. XIX) (Foto R. Maier).



f. Ocaua lui Cuza (sec. XIX, Muzeul de istorie din Suceava).

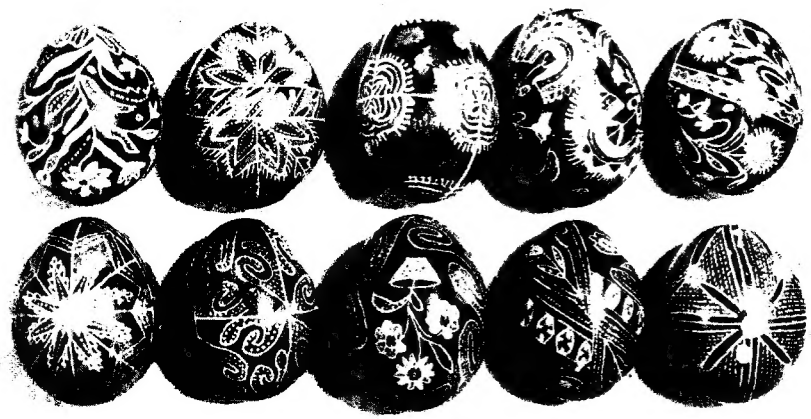


g. Oloniță cu vălău, mânată cu cai din satul Grind, com. Streisângiorgiu, jud. Hunedoara (Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului).

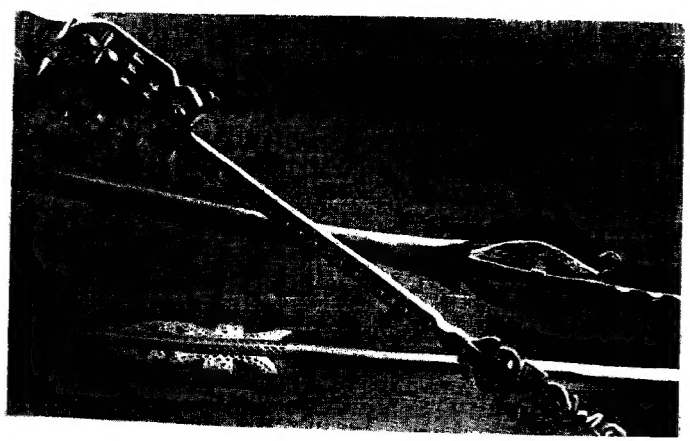


a.

b.



c.



d.

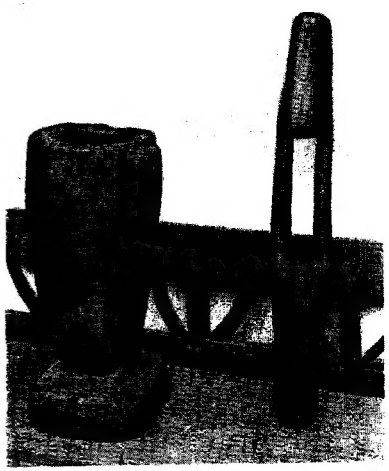
a. Oloniță cu bătaie orizontală (cu ciocan) (sec. XIX) din jud. Vâlcea (Muzeul Tehnicii Populare, Dumbrava Sibiului).

b. Ploscă de lemn ornată din Transilvania (sec. XX).

c. Ouă încondeiate (sec. XX) transilvănene (Muzeul Bruckenthal Sibiu).

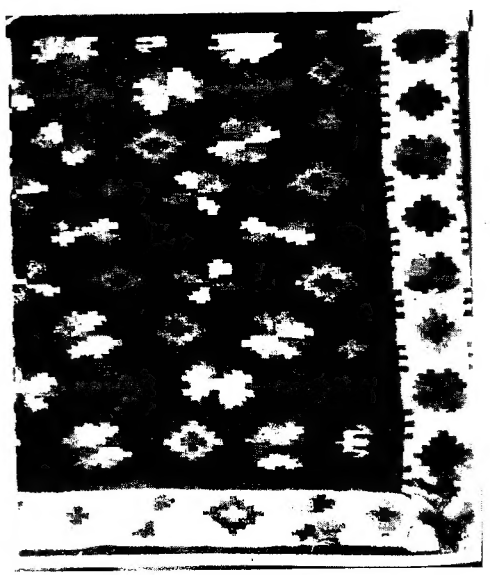
d. Furci de lemn ornate (sculptură, incizie și traforare) din jud. Hunedoara (începutul sec. XX).

b. Piuliță de lemn (stejar) (h = 70 cm; d = 30 cm) și pistil (stejar) (h = 90 cm; d = 10 cm) din sec. XIX (Muzeul Bran).

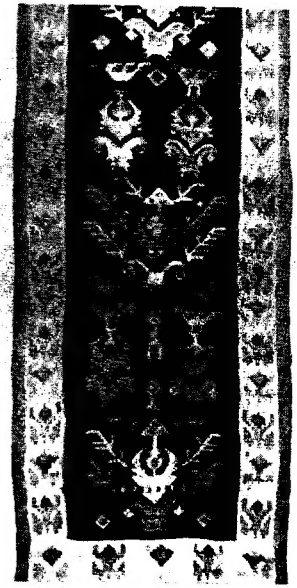


a. Râșniță rudimentară folosită la operația de aducere la o granulație fină a pigmenților folosiți în olăria tradițională (Foto R. Maier).

c. Scoarță bănățeană cu motive geometrice.



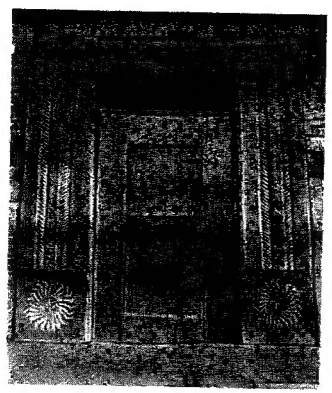
d. Detaliu dintr-o scoarță maramureșană cu motive geometrice și fitomorfe.

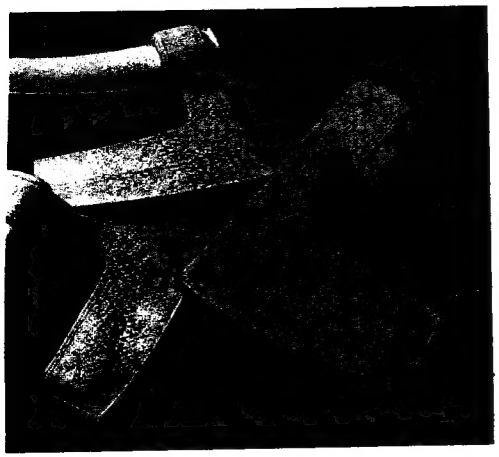


a. Detaliu dintr-o scoarță moldovenească în care apare un motiv mai rar: bourul.

b. Scoarță muntenească cu motive geometrice.

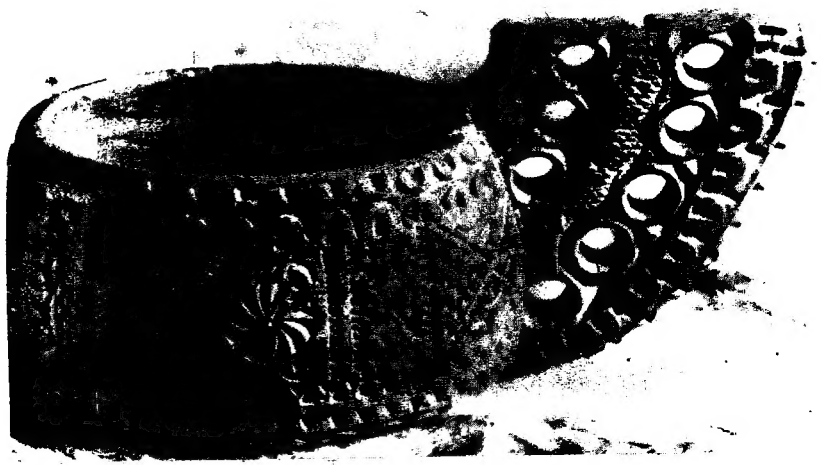
c. Scoarță oltenească cu decor fito și zoomorf dispus orizontal.
d. Motivul decorativ „rozetă" la baza stâlpilor de susținere a unei clopotnițe ardelene (sec. XVIII).
e. Motivul decorativ „soare" în ancadramentul ușii unei biserici de lemn ardelene (sec. XVIII).





ɔare decorate și cu semn de meșter (sec. XIX) lețul Dâmbovița.

b. Soarele" și „Luna" într-o icoană pe sticlă (sec. XVIII – XIX) (Colecția schitului Râmeți, jud. Alba).



c. „Soarele", motivul decorativ străvechi, pe un căuș hunedorean.

Bibliotecă Muni... Sadoveanu
SECȚIA P... TINE...
Str. ... nr. 45 ...

BIBLIOTECA
"GRIGORE MOISIL"
STR. NICOLAE FILIPESCU NR. 45
SECTOR 2 COD 70136